CHARLES MOELLER

# LITERATURA DEL SIGLO XX Y CRISTIANISMO

## VI

## *EXILIO Y REGRESO*

*MARGUERITE DURAS – INGMAR BERGMAN – VALERY LARBAUD*
*FRANÇOIS MAURIAC – SIGRID UNDSET – GERTRUD VON LE FORT*

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
SOLEDAD GARCÍA MOUTON
Y
VALENTÍN GARCÍA YEBRA

EDITORIAL GREDOS
MADRID

De esta obra se han publicado traducciones:

En español (Editorial Gredos, Madrid).
En italiano (Vita e Pensiero, Milán).
En portugués (Flamboyant, Río de Janeiro).
En alemán (Adamas Verlag, Bonn).

CHARLES MOELLER

# LITERATURA DEL SIGLO XX
# Y
# CRISTIANISMO

## VI

## *EXILIO Y REGRESO*

*MARGUERITE DURAS – INGMAR BERGMAN – VALERY LARBAUD*
*FRANÇOIS MAURIAC – SIGRID UNDSET – GERTRUD VON LE FORT*

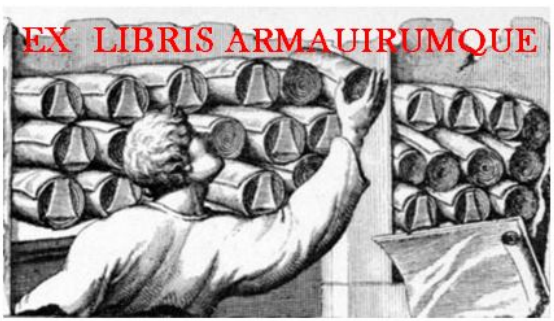
VERSIÓN ESPAÑOLA DE
SOLEDAD GARCÍA MOUTON
Y
VALENTÍN GARCÍA YEBRA

EDITORIAL GREDOS
MADRID

© 1993, Artel s. c., membre du group Érasme, pour la **Belgique et le Canada.** Beauchesne Éditeur, pour la France et la Suisse.

© 1995, para la traducción española, **EDITORIAL GREDOS, S. A.,** Sánchez Pacheco, 81. Madrid, España.

Título original: *LITTÉRATURE DU XX^e SIÈCLE ET CHRISTIANISME.*




Depósito Legal: M. 5823-1995.

ISBN 84-249-3337-0. Obra completa.
ISBN 84-249-1674-3. Tomo VI.

Impreso en España. Printed in Spain.
**Gráficas Cóndor, S. A.,** Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1995.—6711.

*BAJO EL SIGNO*
*DE LA UNIÓN DE LOS CRISTIANOS*

# PRÓLOGO A LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA

El volumen V de la traducción española de *Littérature du XX^e siècle et christianisme* apareció en octubre de 1975, diecisiete años después que el volumen IV, publicado en 1958. Entre el volumen V y éste, que será el último, han transcurrido casi veinte años. La intensa colaboración de Charles Moeller en las tareas del Concilio Vaticano II, y luego su dedicación a la nueva Congregación romana para la Doctrina de la Fe, de la que fue Subsecretario, causaron el primer retraso y, en parte, también el segundo.

Charles Moeller murió el 3 de abril de 1986, sin haber podido madurar el manuscrito de este volumen, más breve que los anteriores. Cuando se publicó el V, el autor pensaba estudiar en el VI a Marguerite Duras, Ignazio Silone, T. S. Eliot, Sigrid Undset y Gertrud von Le Fort. En el plan definitivo sustituyó a Eliot y a Silone por Ingmar Bergman, Valery Larbaud y François Mauriac. Quizá pensaba reservar los dos escritores sustituidos para un futuro volumen VII, que ya no pudo escribir. Aun sin él, los seis volúmenes de *Literatura del siglo XX y cristianismo,* animados por el «espíritu irénico» que su autor trataba de hacer reinar siempre en el diálogo intelectual, constituyen un grandioso monumento de estudios literarios y espirituales, que habrán marcado profundamente y humanizado la evolución del pensar y del sentir católicos en la segunda mitad de nuestro siglo.

Al conocer la muerte de Charles Moeller, con un mes de retraso, porque nuestra correspondencia epistolar, antes muy frecuente, se

había interrumpido después de la publicación del volumen V, escribí en el «Sábado Cultural» de *ABC* (10 de mayo, 1986) un artículo titulado «Charles Moeller, Unamuno y España». Extractaba en él pasajes de cartas que me escribió entre 1955 y 1962, en muchas de las cuales declaraba su amor a España. Así en una del 2-6-55: «... cada vez compruebo más hasta qué punto España se ha convertido para mí en una patria espiritual». Y en otra del 9-10-56: «... y me alegro al ver que, gracias a usted, puedo estar presente en esa querida España, a la que amo desde que la visité por vez primera». El 10-3-59 me anunciaba el envío del texto español de las citas inéditas de Unamuno, y añadía: «Pero deberá usted corregir la ortografía: no es mi lengua materna, aunque empiezo a leerla no demasiado mal». Y tres años más tarde, el 25-5-62, comentaba: «He hablado esta mañana largamente de España ante un grupo de estudiantes..., entre ellos el prometido de una chica española... Iré a Santander en agosto (del 19 al 22) para unos cursos de verano. Si tengo tiempo, iré antes a Santiago. No he olvidado nuestra comida 'gallega' en Madrid».

Mi artículo concluía con una observación melancólica: «El tomo V salió con mucho retraso a causa del Concilio... El tomo VI, que completaría la obra, no saldrá ya nunca».

Afortunadamente, me equivoqué. Aunque con nuevo retraso, cuyas causas desconozco, el volumen VI apareció en 1993, con cambio de editorial, simultáneamente en Louvain-la-Neuve (Bélgica) y en París. Los traductores lo hemos puesto en español con la diligencia que nos ha sido posible.

Como en los volúmenes anteriores, se relacionan a continuación, para los lectores interesados, algunas de las traducciones hechas en España y América de obras de los seis autores estudiados en este volumen[1].

[1] Expreso mi agradecimiento a D. Gregorio Solera, del Servicio de Partituras, Registros sonoros y Audiovisuales, de la Biblioteca Nacional, que, con la amabilidad y eficacia que lo caracterizan, me ha proporcionado casi todos los datos bibliográficos que aquí se consignan.

Marguerite DURAS: *Una tarde de M. Andesmas,* trad. de Caridad Martínez, Seix Barral, Barcelona, 1963; *Los viaductos de Seine-et-Oise,* trad. de Josefina Martínez Alinari, Losada, Bs. Aires, 1964; *Los caballitos de Tarquinia,* trad. de Caridad Martínez, Seix Barral, Barcelona, 1966; *El square,* trad. de C. Agesta, Seix Barral, Barcelona, 1968; *Las diez y media de una noche de verano,* trad. de Caridad Martínez, Seix Barral, Barcelona, 1968; *Hiroshima mon amour,* trad. de Caridad Martínez, Seix Barral, Barcelona, 2.ª ed. 1969; *Días enteros en las ramas,* trad. de Juan Petit, Seix Barral, Barcelona, 1970; *Moderato Cantabile,* trad. de Rodolfo Alonso, Planeta, Barcelona, 1971; *Abahn Sabana David,* trads. de José Elias, Barral Editores, Barcelona, 1972, y de Juan Bignozzi, Noguer, Barcelona, 1991; *El mal de la muerte,* trad. de José M. G. Holguera, Tusquets, Barcelona, 1985; *Un dique contra el Pacífico,* trad. de Oscar Collazos, Versal, Barcelona, 1985; *El hombre sentado en el pasillo,* trad. de Beatriz de Moura, Tusquets, Barcelona, 2.ª ed. 1985; *India song,* trad. de Emilio Olcina Aya, Fontamara, Barcelona, 1985; *Los ojos azules pelo negro,* trad. de Clara Janés, Tusquets, Barcelona, 1987; *Moderato cantabile,* trad. de Paula Brines, Tusquets, Barcelona, 1987; *El arrebato de Lol V. Stein,* trad. de Ana M.ª Moix, Tusquets, Barcelona, 1987; *Emily L.,* trad. de Clara Janés, Tusquets, Barcelona, 1988; *El amante,* trad. de Ana M.ª Moix, introd. de Rafael Conte, Círculo de Lectores, Barcelona, 1989; *Outside,* trad. de Clara Janés, Plaza y Janés, Barcelona, 1989; *La lluvia de verano,* trad. de M.ª Teresa Gallego y M.ª Isabel Reverte, Alianza Editorial, Madrid, 1990; *El amor,* trad. de Enrique Sordo, Tusquets, Barcelona, 1990; y de Juan Bignozzi, Noguer, Barcelona, 1990; *Los ojos verdes,* trad. de Chantal Delmas, Paradigma, Barcelona, 1990; *El amante de la China del Norte,* trad. de Beatriz de Moura, Tusquets, Barcelona, 1991, y de Ana M.ª Moix, Tusquets, Barcelona, 1993; *La vida material,* trad. de Menene Gras Balaguer, Plaza y Janés, Barcelona, 1993; *Yann Andréa Steiner,* trad. de Manuel de Lope, Plaza y Janés, Barcelona, 1994; *El vicecónsul,* trad. de Enrique Sordo, RBA, Barcelona, 1994. Al catalán: *Un dic contra el Pacific,* trad. de M. Aurelia Capmany, Edicions 62, Barcelona, 1965; *L'amant,* trad. de Marta Pesarrodona, Tusquets, Barcelona, 1985; *Savannah Bay,* Edhasa, Barcelona, 1986; *El marí de Gibraltar,* trad. de Carme Vilaginés, Edicions 62, Barcelona, 1990; *Yann Andréa Steiner,* trad. de Jaume Subirana, Proa, Barcelona, 1993. Al gallego: *O Xardín,* trad. de Valentín Arias, Xerais, 1889.

Ingmar BERGMAN: *Como en un espejo,* trad. de Feliu Formosa, Aymá, Barcelona, 1964; *El séptimo sello,* trad. de Julio C. Acerete, Aymá, Barcelona, 1965; *Fresas salvajes,* trad. de Enrique Ripoll-Freixes, Aymá, Barcelona, 1968; *Conversaciones con Ingmar Bergman,* trad. de Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1975; *Escenas de un matrimonio,* Fernando Torres, Valencia, 1975; *Sueño* (de Aug. Strindberg, adapt. por Ing. Bergman), trad. del ing. por José María Martín Triana, Felmar, Madrid, 1976; *Cara a cara,* trad. de Antonio G. Valiente, Aymá, Barcelona, 1977; *El huevo de la serpiente,* trad. de Lena Langstrom, Aymá, Barcelona, 1978; *Sonata de otoño, La carcoma, Gritos y susurros, La hora del lobo, La pasión de Ana,* trad. de Pilar Giralt, Bruguera, Barcelona, 1980; *Linterna mágica,* trad. de Marina Torres y Francisco Uriz, Tusquets, Barcelona, 1988; *Imágenes,* trad. de Juan Uriz Torres y Francisco J. Uriz, Tusquets, Barcelona, 1992; *Las mejores intenciones,* trad. de Marina Torres, Círculo de Lectores, Barcelona, 1993.

Valery LARBAUD: *Fermina Márquez,* trad. de Enrique Díez-Canedo, Espasa-Calpe, Bs. Aires, 1938; *Diario alicantino (1917-1920),* intr. y trad. de José Luis Cano, Instituto Juan Gil-Albert, Alicante, 1984; *Obra completa de A. O. Barnabooth,* trad. de Adolfo García Ortega, Trieste, Madrid, 1988; *Devociones particulares,* trad. de Adolfo García Ortega, Ediciones del Taller, Madrid, 1992.

François MAURIAC: *Mis recuerdos,* trad. de R. Ballester Escales, Mateu, Barcelona, 1950 (?); *De Pascal a Graham Greene,* trad. de Aurora Bernárdez, Emecé, Bs. Aires, 1952; *Galigai [Destino],* trad. de M. Simón y Antonio Ribera, Éxito, Barcelona, 1953; *Thérèse Desqueyroux. Thérèse en casa del doctor. Thérèse en el hotel. El fin de la noche,* trad. de Fernando Gutiérrez, José Janés, Barcelona, 1953; *El novelista y sus personajes,* trad. de Alejandro Ruiz Guiñazú, Emecé, Bs. Aires, 1955; *Fuego oculto* y *Cargado de cadenas,* Mateu, Barcelona, 1958; *Novelas escogidas: El beso al leproso, El río de fuego, Genitrix, El desierto del amor, Thérèse Desqueyroux, Nudo de víboras, El misterio de Frontenac, El fin de la noche, Los ángeles negros, La farisea,* trad. de M. Bosch, F. Gutiérrez y J. Larraya, Aguilar, Madrid, 1960; *Vida de Jesús,* trad. de F. Oliver-Brachfeld, Plaza y Janés, Bs. Aires, 1960; *Obras completas: Vida de Jesús, El Jueves Santo, Presencia de Cristo, Sufrimientos y felicidades del Cristiano, Dios y Mammon, Santa Margarita de Cortona, Divagaciones sobre San Sulpicio, Peregrinos de Lourdes, Pequeños ensayos de psi-*

*cología religiosa de algunos corazones inquietos,* trad. de F. Oliver-Brachfeld y M. Bosch Barrett, Plaza y Janés, Bs. Aires, 1961; *Así opino yo,* trad. de R. Ballester Escalas, Mateu, Barcelona, 1961; *Adolescencia encadenada* y *Fuego oculto,* trad. de Álvaro Garcés, Mateu, Barcelona, 1962; *El Hijo del Hombre,* trad. de Carmen Castro, Taurus, Madrid, 1962; *Lo que yo creo,* trad. de Javier Hoz y María Paz García-Bellido, Taurus, Madrid, 1963; *Los mal amados,* trad. de Vicente Balart, Alfil, Madrid, 1964; *Los ángeles negros,* trad. de León Rositchner, Planeta, Barcelona, 1965; *El beso al leproso,* trad. de Isabel Rudge de Ducci, Pomaire, Barcelona, 1965; *De Gaulle,* trad. de Fernando Gutiérrez, Aymá, Barcelona, 1965; *La sed del alma,* trad. de M. L. Martínez Alinari, Planeta, Barcelona, 1967; *Memorias interiores* y *Nuevas memorias interiores,* trad. de M.ª Teresa Arbó y Alexandre Ferrer, G. P., Barcelona, 1969; *Obras completas,* trad. de M. Ros y otros, Plaza y Janés, Esplugas de Llobregat, 1970; *Un adolescente de otros tiempos,* trad. de Ramón Hernández, Plaza y Janés, Esplugas de Llobregat, 1970; *El desierto del amor,* trad. de Ximena Garcés de Arteche, Salvat, Estella, 1972; *Thérèse Desqueyroux,* trad. de Luis G. de Vegueta y Fernando Gutiérrez, Círculo de Lectores, Barcelona, 1972; *El mico,* trad. de Susana Beatriz Newton, Alianza Editorial, Madrid, 1972; *El río de fuego,* trad. de José Sánchez, Planeta, Barcelona, 1973; *El misterio de Frontenac,* trad. de Josefina Martínez, Planeta, Barcelona, 1978; *El cordero,* trad. de Silvina Bullrich, Planeta, Barcelona, 1979. Al catalán: *Thérèse Desqueyroux,* trad. de Joan Sales, Proa, Barcelona, 1985.

Sigrid UNDSET: *Antón Simonsen,* trad. de Francisco Caravaca, Madrid, 1929; *La edad feliz,* trad. de Francisco Caravaca, Madrid, 1929; *Obras completas,* trad. de Manuel Bosch Barrett, José Janés, Barcelona, 1956; *Obras escogidas: Olav Audunssön... Santa Catalina de Siena,* trad. de M. Bosch Barrett y Javier Armada, Aguilar, Madrid, 1958; *La zarza ardiente,* trad. de Fernando Trías Beristáin, Aguilar, Madrid, 1963; *La orquídea blanca,* trad. de Fernando Trías Beristáin, Aguilar, Madrid, 1963; *Kristina Lavransdatter,* trad. de Rosa S. de Naveira, Plaza y Janés, Barcelona, 1964; *Cuatro mujeres,* trad. de Carmen Santos Fontenla, Caralt, Barcelona, 1978; *Santa Catalina de Siena,* trad. de Javier Armada, Orbis, Barcelona, 1984.

Gertrud VON LE FORT: *El velo de Verónica,* trad. de Valentín García Yebra, Afrodisio Aguado, Madrid, 1944; *La mujer eterna,* trad. de Valentín

García Yebra (ed. de sólo cien ejs. numerados), Col. Vilanos, Madrid, 1948; trad. de María Cleofé Aguilera, Rialp, 3.ª ed. 1965; *Himnos a la Iglesia,* trad. y prólogo de Valentín García Yebra, Ediciones Rialp, Madrid, 1949; trad. de Hedwig Schwarz, Nuevas Estructuras, Bs. Aires, 1962; trad. de Wolfgang Vallisfurth, ed. del traductor, Santiago de Chile, 1991; *Las bodas de Magdeburgo,* Escelicer, 1957; *La última del cadalso,* trad. de E. Donato Prunera, Destino, Barcelona, 1958; *El Papa del Ghetto,* trad. de Gil Bizcarro, G. P., Barcelona, 1961; *La corona de los ángeles,* trad. de María Rosa Font Playá, Destino, Barcelona, 1963.

V. G. Y.

# *PREFACIO*

*Es a un viaje a lo que nos invita Charles Moeller en este sexto tomo de* Literatura del siglo xx y cristianismo. *Un último viaje: el autor murió algún tiempo después de haber terminado el manuscrito, sin haber podido llevar a cabo su proyecto de añadir un séptimo tomo a este monumento de estudios literarios y a la vez espirituales que es* Literatura del siglo xx y cristianismo. *El artesano ha incumplido su compromiso con el arquitecto: faltará siempre el remate; pero esta carencia no altera la fuerza, la riqueza y la finura del conjunto.*

*Un viaje, una «navegación un tanto imprevisible», dice en su proemio Charles Moeller, a quien la enfermedad impidió dar la última mano a su texto. Un paseo lleno de poesía y de sensibilidad a través de las obras de seis autores de nuestro tiempo, el diario de a bordo de un lector excepcional, que se complace, por vez primera, en tomar, además de las rutas tradicionales de la literatura, los atajos del cine, los de Marguerite Duras en* Hiroshima mon amour *y de Ingmar Bergman en* Los comulgantes, Como en un espejo *y* El silencio.

*Pero el aire aparentemente «vagabundo» de estas reflexiones de lectura no debiera hacernos pensar en una marcha errática. El viajero, aquí, es un peregrino, y su peregrinación se realiza bajo el viento del Espíritu. Si Charles Moeller parece vagar en algún momento, es sólo el tiempo necesario para coger las fresas silvestres, los meruén-*

*danos del camino, sin olvidar nunca el rumbo que se le ha marcado, la ruta que debe llevarlo, y llevarnos, del amor a la comunión, de la duda al sosiego, de la desesperanza a la fe.*

*El título mismo que eligió para este sexto tomo,* Exilio y regreso, *incluye esta metáfora del viaje, y nos indica que ambos términos están indisolublemente vinculados. Más que una antítesis, hallamos aquí un quiasmo. Los dos términos se cruzan y remiten el uno al otro. El regreso, el fin del viaje, postula, en nuestra condición humana, el exilio. Y el exilio contiene, para quien quiere verlo, el regreso. Del uno al otro, no hay simple inversión, retorno estéril al punto de partida, sino cumplimiento, revelación: la travesía se hace entonces travesía de luz, esa luz que nos hace redescubrirnos a nosotros mismos, que ilumina las zonas oscuras de la partida.*

*Este es el sentido de la trayectoria de Charles Moeller en este sexto tomo de* Literatura del siglo xx y cristianismo, *desde la obra de Marguerite Duras hasta la de Gertrud von Le Fort.*

*El «eterno retorno» con que tropiezan los personajes de Marguerite Duras como con un «espejo emparedante» no es un regreso liberador, sino, al contrario, un exilio permanente en sus mitos interiores. Los seres humanos se sienten allí fascinados los unos por los otros, pero nunca se produce entre ellos un verdadero encuentro. En el vacío de esta fría desesperanza se puede siempre, no obstante, adivinar la voluntad de desprenderse de las ataduras de la pasión mortal, de atravesar un día el espejo: el deseo.*

*El deseo impregna igualmente, por completo, a los personajes de Ingmar Bergman, también ellos enfrentados con el espejo, el de un «dios-eco» de sus propios temores, un «dios de relleno» de todas las fisuras por las que pudiera alcanzarlos lo real. Pero aquí la dificultad de ser se torna cuestionamiento y tentativa, mediante una voz humana sufriente, contrariada a veces, de penetrar en las cavidades del misterio. En Bergman se entreabre el exilio cautivo de los personajes de Marguerite Duras. En ciertos momentos privilegiados, la ternura, la* öhmet, *esa dulzura desollada viva, puede romper la pesadilla de la soledad humana y del silencio de Dios.*

*Ya se esboza el regreso. Pues preguntarse es ya abrirse a la respuesta. Y el silencio de Dios ¿no será el reflejo de nuestra incapacidad de escuchar, y Su aparente invisibilidad, el de nuestra ceguera? Recuperar el espíritu de la infancia y percibir el «Rostro» en las venas del mármol, es lo que nos indica Charles Moeller en la lectura de Valery Larbaud. Redescubrir el camino de las Bienaventuranzas para entrar en el Reino de Dios. Camino radiante, pero estrecho y escarpado: más allá del descubrimiento central de Larbaud, la obra de François Mauriac aparece, en este volumen, como el equivalente cristiano de la de Bergman. El cineasta interroga a Dios a las puertas de la religión; en el seno mismo de su fe ardiente, el «guardián de Malagar» plantea la cuestión del pecado. Pero el reconocimiento de su condición de pecador es ya gracia: la lucidez se torna esperanza. Y esta gracia de luz es encuentro del amor de Cristo: «El amor existe en este mundo; pero está crucificado, y nosotros con él».*

*El amor y la Cruz están igualmente en el centro de la obra de Sigrid Undset. Después de haber conocido el «camino agreste» de la rebeldía, su protagonista Kristin Lavransdatter vuelve al camino de la casa del padre —y del Padre—, comprendiendo el simbolismo de la cruz que su padre le había regalado antaño: «Esta Cruz, escribe Charles Moeller, aceptada, se hace fuente de comunión con todos los hombres, reinvención del vínculo de amor divino que une a todos los hombres entre ellos, en Dios, y del que proceden los amores humanos».*

Olav Audunssön, *de Sigrid Undset, une los destinos individuales de los personajes y el destino colectivo de una civilización que se busca a sí misma en la época del feudalismo.*

*Del diálogo y el enfrentamiento de dos mundos, en la Europa de entre las dos grandes guerras, nos habla también Gertrud von Le Fort, y, siguiéndola, Charles Moeller en el último capítulo: el mundo de la fe en el alma humana, en valores culturales cristianos, de una parte, y el del nihilismo, de otra. En la tormenta de nuestro siglo, es el sentido de la Iglesia y de sus relaciones con el mundo secularizado lo que está en juego: ¿cómo vivir plenamente en el mundo, cómo*

*dialogar con el ateísmo, sin alterar la fe propia? Por el amor, por el reparto del sufrimiento: la Iglesia se torna entonces lugar abierto de comunión bajo la mirada de Dios. «Entonces, el mundo entero se despierta en Su gracia»: la Iglesia, tal como la canta Gertrud von Le Fort en el himno que cierra la obra, es la «casa del Padre»; es de ella de donde vienen los hombres, es ella a la que abandonan en su exilio, es ella la que debe acogerlos a su regreso.*

*Hemos hallado entre los papeles de Charles Moeller dos liminares a su sexto tomo, y hemos decidido publicarlos tal como los dejó. El primero, escrito en Pentecostés de 1980, es más sistemático y está centrado en torno al tema de la unidad en la diversidad (tema albergado en el corazón de quien fue largo tiempo el secretario del Secretariado para la unidad de los cristianos); el segundo, fechado en Pentecostés de 1983, es más breve, y va derecho a lo esencial. «Todo lo que es amor auténtico comunica misteriosamente con el soplo mismo de Dios», escribe en él Charles Moeller.*

*Este tema, ya perceptible en la escritura fulgurante de Marguerite Duras y de Ingmar Bergman, en búsqueda ansiosa del amor verdadero y de la imposible transparencia, se desarrolla, con todo su cortejo de armónicos cristianos, en la obra de Sigrid Undset y de Gertrud von Le Fort, donde el amor mortífero es rescatado y redimido por el amor del Inocente. La lengua y el desarrollo temático de estas dos últimas autoras han envejecido un poco, pero el tema central de su obra sigue siendo de los más actuales, puesto que está en el centro mismo del Evangelio.*

*Lo que constituye la unidad profunda de los dos liminares, como, por lo demás, la de todo el libro, es lo que Charles Moeller llama el humanismo de las Bienaventuranzas. Este espíritu de la Bienaventuranza de los pobres, de los mansos, de los misericordiosos y de los corazones puros marcó toda la vida de Charles, y en él se durmió apaciblemente en la semana de Pascua, el 3 de abril de 1986, después de una larga agonía, con el rostro ya iluminado, como si viera lo invisible.*

*Séame permitido, en fin, dar las gracias a quienes más han contribuido a la publicación de este libro: M. Georges* SION, *secretario perpetuo de la Real Academia de Lengua y Literatura Francesas y amigo de Charles, que leyó y corrigió por vez primera el manuscrito; M^lle Christine* DETRAUX, *romanista, que se encargó de las investigaciones bibliográficas y de establecer las referencias y las citas; M. Jean Pierre* ORBAN, *escritor y colaborador de varias editoriales, que siguió el trabajo de revisión total con una competencia y una disponibilidad incomparables.*

JEAN-MARIE VAN CANGH

***Profesor de la Universidad Católica de Lovaina***

# LIMINAR 1

El corazón de este libro es el tormento de la unidad. Está presente en cada etapa de este itinerario, en cada parte de esta navegación.

1. Unidad temporal; aquella con la que sueñan los políticos. La ideología imperial, querida por Napoleón, la de las Alemanias, en busca de un solo Reich, han perecido, con demasiada frecuencia, en el caos. La experiencia de Hitler es clara en cuanto a esto. Por lo demás, la imagen de Ciro, tal como se muestra en la Biblia, nos parece el comienzo de un imperio verdaderamente universal en que reinarían la libertad y la razón.

Aquí también: necesidad de unidad, sobre todo en el momento en en que descubrimos la dimensión planetaria de los problemas culturales y políticos. Gertrud von Le Fort muestra que es imposible realizar de modo duradero un único Imperio que domine el mundo. Pero también hace falta un símbolo de este Reich. Una corona, aunque sea de espinas.

Otra unidad, religiosa, del mundo, en torno a la creencia en Dios. Estamos lejos de ella. El abismo que separa a creyentes y ateos nunca será franqueado. Gertrud von Le Fort lo dice en el macizo central de su obra. El velo de Verónica muestra que el ateísmo no desaparecerá.

Otra unidad, también urgente, es la que remediaría las divisiones entre los cristianos. Si hay algo que necesite el mundo es un testimonio común en cuanto al sentido último de la vida, en cuanto a Cristo y a la Iglesia. Se expresa aquí uno de los dramas más profundos, que

están, por lo demás, en el origen de la nueva ola del trabajo ecuménico a fin de que todos sean uno, en la plenitud de la comunión. Gertrud von Le Fort ha abordado este problema con un sesgo paradójico y casi insostenible. En efecto, el libro que narra la destrucción de la ciudad de Magdeburgo por las tropas del emperador católico se titula *Las bodas de Magdeburgo* (*Magdeburgische Hochzeit*). Hay aquí una paradoja que hará comprender lo que significa la visión barroca.

En fin, y es quizá lo más profundo que hay en Gertrud von Le Fort, uno de los primeros libros que escribió llevaba como título *El papa del gueto*. La ciudad de Roma conoció, durante la Edad Media, la leyenda de un niño judío que, bautizado, llegó a ser cardenal y, finalmente, papa. Lo que Gertrud von Le Fort quiso mostrar aquí es que, en profundidad, la respuesta providencial descrita por san Pablo para el pueblo hebreo deberá realizarse para que la unidad sea definitiva. «Si, en efecto, su reprobación ha sido la reconciliación del mundo, ¿qué será su reintegración sino el paso de la muerte a la vida?» (Rom. 11, 15).

2. Se impone la dimensión escatológica. Vivimos en el «ya» y en el «aún no». En cierto sentido, la unidad existe ya; pero, en otro sentido, todas las unidades que se realicen serán siempre pasajeras, incompletas, y requerirán una crítica profética. Pudiera ser esto lo que el pueblo judío recuerda sin cesar al mundo cristiano y al mundo entero.

Unidad: no cualquiera, sino aquella a la que anima con su soplo creador el Espíritu. Ninguna de las formas de unidad existirá verdaderamente, si no hay en ella presencia del Espíritu, en la dilección.

Unidad del Espíritu, en la búsqueda del amor humano. Pues el Espíritu está presente también en el enigma, en el silencio, que envuelve a los que se encuentran en las calles de París, y se saben pecadores. En fin, la visión de Sigrid Undset, desde los esquiadores de Holmenkollen hasta la transfiguración del mundo.

«Sí, el Espíritu sopla donde quiere. Oyes su voz, pero no sabes de dónde viene ni adónde va» (Juan 3, 8).

Sobre todo, el Espíritu Consolador resucita el espíritu de aquellos y aquellas que sufren, literalmente, por el Amor Inhallable.

3. El método de este libro, su ritmo y su movimiento dependen de las diferentes aproximaciones posibles a la unidad necesaria e inaccesible.

En nuestro volumen V, *Amores humanos*, hemos presentado una arquitectura que permite orientarse en el dédalo de los amores humanos.

El tomo VI quiere ser un itinerario que aceptaremos vivir nosotros mismos. Deseamos que el lector entre en el relato, de modo que participe, como he hecho yo mismo al escribirlo, de la dinámica profunda de la unidad y la diversidad.

Esta es la razón de que algunas páginas, por ejemplo las relativas a *Hiroshima mon amour*, sean presentadas aquí en «voz en off». Podemos embarcarnos en la nave o, por el contrario, eclipsarnos en el primer puerto que se nos presente.

Por otra parte, el admirable perfil de Verónica y de Enzio resulta inolvidable. Junto con los *Himnos a la Iglesia*, es la obra maestra de Gertrud von Le Fort.

4. ¿Habrá aquí un eco del Pilgrim's Progress de Bunyan? Me gustaría que así fuese. Por lo demás, si, al término de este libro, hemos comprendido mejor los diferentes aspectos de la dificultad de la unidad, nuestro espíritu se habrá vuelto más claro, pero también, y sobre todo, nuestro corazón estará ardiendo. Por haber hecho este viaje a Emaús, descubriremos cosas que ya sabíamos, pero que vuelven a nuestra conciencia, claras, y nos reconfortan. Desde las Fuentes de Roma hasta la Corona de los ángeles, miles de personas, espero, harán el mismo viaje.

Quisiéramos, en fin, que se inscribiese en nuestros corazones lo que vivió Larbaud: el humanismo de las Bienaventuranzas. Desde Barnabooth hasta Gwenny completamente sola, este itinerario nos ayudará a «amar a pesar de todo».

Pues Dios es Amor (1 Juan 4, 8).

CHARLES MOELLER

Pentecostés, 1980.

# LIMINAR 2

Como este libro es mucho más una navegación un tanto imprevisible que una arquitectura, se encuentra uno aquí con pasajeros inesperados, hasta con el Espíritu Santo.

Cuando san Benito decía que, en las comunidades monásticas, se debe consultar siempre a los más jóvenes, porque es a éstos, sobre todo, a quienes Dios revela lo que es conveniente, no se limitaba a hacer una reflexión personal; citaba el Libro de Daniel que, como todos saben, está lleno de juventud e incluso de picardía: «El Señor la oyó, y cuando la llevaban a la muerte, suscitó el espíritu santo de un muchacho llamado Daniel, que se puso a gritar» (cap. 13, 44).

Sí, el Espíritu es el huésped de nuestras almas, y la verdad quizá central de este sexto tomo de *Literatura del siglo XX y cristianismo* consiste precisamente en mostrar que todo lo que es amor auténtico comunica misteriosamente con el soplo mismo de Dios. Es también lo que Blondel había descubierto cuando presentaba al hombre como llevado por un doble movimiento: *animus*, que se ocupa de las cosas útiles para la vida cotidiana, y *anima*, que abre la puerta a su esposo divino. En fin, Bergson decía que es preciso amar a los otros «no por el amor de Dios, sino con el amor con que Dios nos ama». Todo esto diseña una psicología del hombre fundada en la comunicación y comunión de las conciencias.

En este sentido, la obra de Marguerite Duras nos conmueve. Parece, en efecto, que la autora ha conocido el gran lirismo del amor. En

realidad, los seres que animan su obra están marcados por este eterno amor, tanto en el consulado de Francia en Lahore como a lo largo de una ancha playa abandonada. En todo caso, *Hiroshima mon amour* nos habrá hecho comprender un nuevo tipo de tragedia, cuyos protagonistas «no tienen nombre». Se recordarán mucho tiempo las palabras de la joven francesa al fin de la película: «¡Oh, a veces es tan agradable hablar con alguien!»

De Ingmar Bergman, digamos que su universo es enigmático; pero la música, el gesto de una mano que toma otra mano, y el rostro de los que nos miran, dan testimonio de esa ternura que, para él, es el único salvavidas en un mundo del silencio de Dios. Bergman ha hallado todo esto en el «espejo oscuro» de que habla san Pablo. La obra literaria está estrechamente unida a la del cineasta, como se ha podido ver en su último largometraje, *Fanny y Alexander*.

Pero tenemos también las exquisitas obras de Valery Larbaud, parisino y viajero cosmopolita. Imposible no ver, a través del desasosiego de Barnabooth —turbado por su fortuna, y que hallará al lado de amigos y de niños lo que se puede llamar «el humanismo de las Bienaventuranzas»— un reflejo de esta obsesión de la pobreza, de la humildad o, dicho con un término ortodoxo-ruso, la *Umilenie*.

De François Mauriac, no hemos recurrido a los *Blocs-Notes*, que, para Jean Lacouture, son la verdadera obra maestra del guardián de Malagar. Más bien nos hemos ajustado al drama nunca definitivamente resuelto, y siempre tan doloroso, de esos adolescentes que anhelan las vacaciones de verano. *Le noeud de vipères* y *L'Agneau* encarnan esta tragedia, que es todo lo que se quiera menos un trivial escrúpulo.

La obra de Sigrid Undset, a la vez movediza y penetrante, abre resueltamente puertas y ventanas a la brisa y a las estaciones: son ellas las que impregnan la imagen serena y tierna de Kristin, de la que, antaño, ¡tantos estudiantes estaban secretamente enamorados! Si Olav Audunssön parece más sombrío y como constantemente marcado por la mala suerte, es porque su historia se inscribe en un tema de la Caballería, el del padre vengado por sus hijos, «the son avenger».

Gertrud von Le Fort hace vivir al lector el desgarramiento de dos ciudades que no se olvidan jamás: Roma y Heidelberg. Algunos se asombrarán ante esta asociación de la profundidad del amor personal y de la angustia de las civilizaciones. Pero todos se sentirán impresionados por la tragedia de Enzio y de Verónica. La obra de Gertrud von Le Fort se imponía para cerrar este libro: en ella, se oponen el amor de quien entrega su vida y la rebeldía de quien hace del ateísmo una mística.

CHARLES MOELLER

Pentecostés, 1983.

# PRIMERA PARTE

# EXILIO

## Capítulo I

# MARGUERITE DURAS Y EL AMOR INASIBLE

### Siglas y referencias bibliográficas

La obra de Marguerite Duras es a la vez literaria, cinematográfica y teatral. En este capítulo sólo se estudia una parte de esta obra. Entre los títulos de Marguerite Duras, se citan dos en el texto mediante siglas. Son, precisamente, los que consideramos sus obras cumbres:

HA = *Hiroshima mon amour*, Gallimard, París, 1960 (citas tomadas de la col. Folio).

MC = *Moderato Cantabile*, Éd. de Minuit, París, 1958 (citas tomadas de la col. 10/18).

Entre los escritos sobre Marguerite Duras, hemos tenido en cuenta sobre todo uno:

RVH = *Tu n'as rien vu à Hiroshima, Un grand film, «Hiroshima mon amour»*, obra colectiva dirigida por Raymond Ravar, publ. por el *Centre national de Sociologie du travail*, Éd. de l'Institut de Sociologie, Bruselas, 1962.

Sobre el tema del amor, en este capítulo, remitimos a:

CTM = *Comme toi-même*, Denis de Rougemont, Albin Michel, París, 1961.

# ADVERTENCIA

*El objetivo de Mons. Moeller no era, de ningún modo, hacer un análisis total y minucioso de la obra de Duras, sino, más bien, elegir la parte más interesante con respecto a su propósito general, como una piedra más para su trabajo de arquitecto. Esta postura permite una lectura de Duras fragmentaria, pero particularmente rica, y contribuye a dar su razón de ser y su riqueza a este tomo VI, a pesar de los años transcurridos desde su redacción. Charles Moeller utiliza un método original que destaca admirablemente los valores humanos y cristianos de una autora que, con frecuencia, está muy alejada del cristianismo.*

JEAN-MARIE VAN CANGH

Para el gran público, Marguerite Duras ha sido durante largo tiempo, junto con Alain Resnais, la autora de la película *Hiroshima mon amour*; pero ha publicado además una serie de relatos que es imposible olvidar. Con los propios temas, y también con el ambiente, nos muestra la presencia y la ausencia del amor en el destino de sus personajes. De aquí nuestro título, «Marguerite Duras y el amor inasible»: en la medida misma en que el amor aparece como suceso, está a la vez presente y ausente.

Es difícil, incluso imposible, descubrir una continuidad manifiesta entre estos relatos. A lo sumo, se puede señalar en ellos una esquematización creciente, en que lo anecdótico tiende a desaparecer.

Como primera orientación, podemos sugerir cinco fases o cinco aspectos de la obra actual. La primera, de los *Impudents* (1943) a *Moderato Cantabile* (1958), constituye un enfoque «clásico», donde la visión marxista es infrecuente, pero explícita. El segundo enfoque comenzaría con *Hiroshima mon amour* (1960); se subdividiría, siguiendo dos direcciones paralelas, en el que se inspira cada vez más en el cine, como *Une aussi longue absence* (1961) y el que sigue siendo «literario», pero en un sentido cada vez más hermético, desde el *Ravissement de Lol V. Stein* (1964) hasta *L'après-midi de Monsieur Andesmas* (1962). Estos dos enfoques se completan y se mezclan de una manera que no siempre es fácil precisar. Así, el texto *Des journées entières dans les arbres* (1954) es inicialmente un relato, luego una obra de teatro y, finalmente, una película.

El cuarto enfoque estaría relacionado con un acontecimiento fundamental en la infancia de Marguerite Duras: un temor obsesivo al paisaje de lianas, de agua, de serpientes deslizándose a lo largo del Mekong. Allí nació Marguerite Duras en 1914. Por eso, nunca se ha sentido de tradición cultural totalmente francesa. Indudablemente, su adhesión al partido comunista deja huellas, aquí y allá, en todos sus escritos, por ejemplo en *Moderato Cantabile*. Pero lo que domina es una psicología «paralizante». Este miedo latente no podrá exorcizarlo ningún marxismo, pues es del orden de los mitos y está a profundidades abismales. Hay aquí obstáculos insuperables, porque ya no proceden del «problema», sino del «misterio». La novela *Un barrage contre le Pacifique* (1950) relata una lucha concreta contra una amenaza precisa, el océano que hay que someter luchando contra las inundaciones. *Le ravissement de Lol V. Stein* pertenece a otro género literario: se basa en una ambigüedad, ya que el término «*ravissement*» puede significar tanto «rapto» como «encantamiento». Lo único claro es que, en el preciso momento en que Lol V. Stein ve entrar en la sala del casino al joven diplomático, sabe que la suerte está echada, que su amor ha muerto. En *Moderato Cantabile*, es el eterno retorno lo que aflora cada vez más en la sensibilidad, la fascinación y el temor de Anne Desbaresdes.

Agencia Efe.

*Marguerite Duras o el amor inasible.*

Así mismo, los paisajes de Marguerite Duras son obsesionantes: una playa inmensa, que parece haber olvidado las mareas; un río algo sucio, de caudal escaso. En *L'amour* (1971), los personajes, tiesos como autómatas, se alejan unos de otros. No es nada nuevo: desde siempre, el amor es promesa y precariedad.

Una quinta y última perspectiva se manifiesta en la opción contra el terrorismo y el totalitarismo. La declaración hecha por Marguerite Duras, a su paso por Bruselas en marzo de 1981, ilustra este deseo de presencia concreta en el drama de nuestro tiempo: «Sí, afirma Duras, la violencia, el terrorismo, matar en nombre de la derecha o de la izquierda, es ejercer el mismo poder de muerte, un poder inadmisible. No se puede nunca —digo bien, nunca— justificar la muerte. Creer lo contrario, es ser ingenuo o malvado».

Marguerite Duras expresó, durante el verano de 1981, su alegría por ver surgir el movimiento «Solidaridad» en Polonia. Loca de felicidad y de temor, dijo: «Gdansk me devuelve la esperanza de manera absoluta. Cuando creía que todo estaba perdido, cuando creía que todo estaba muerto, vuelve la vida, llega el final del marxismo en Gdansk, el final del análisis marxista».

En lo más hondo de la desesperación, Marguerite Duras necesita siempre expresar, a pesar de todo, su esperanza. Y, a la vista de sus actitudes ante las luchas sindicales polacas, nos viene de repente a la imaginación un nuevo título, que sería como el contrapeso de una de sus obras más conocidas: *Solidarité, dit-elle.*

# I. *MODERATO CANTABILE* O LAS PUERTAS DEL INFIERNO

## 1. «NO SE PUEDE COMPRENDER HASTA ESE PUNTO»

*Moderato Cantabile* es de 1958; pertenece, pues, a la segunda fase de la obra, que va de 1958 a 1962, y en la que figuran *Les viaducs de Seine-et-Oise, Dix heures et demie du soir en été, Hiroshima mon amour, Une aussi longue absence* y *L'après-midi de Monsieur Andesmas*.

Estamos en una pequeña ciudad de provincias, a la orilla del mar. El bulevar del Mar termina en la dunas; rectilíneo, une los barrios burgueses con los del puerto donde las barcazas descargan arena y carbón. La casa de la señorita Giraud, adonde el niño (que no tiene nombre) va todos los viernes a su lección de piano, se encuentra cerca del segundo muelle. A veinte metros, un café; el sol del ocaso ilumina con un reflejo rosa la barra en que se apoya la gente; luego, el espejo del fondo y, por último, el techo descolorido. Un arsenal, una fundición. Una multitud de obreros, por la tarde, cuando la sirena ha anunciado el final del trabajo. El bulevar del Mar, cerca de las dunas, bordea un parque, se nos dice. Al atardecer, ante las verjas de este jardín cerrado, paseantes solitarios, parejas abrazadas; a veces, un hombre que mira ya al mar, ya al parque, y más largamente a una ventana del primer piso, próxima a una enorme haya que proyecta su sombra. Trabajo, ocio y burguesía.

Tal es el lugar en que se desarrolla la historia de *Moderato Cantabile*. Marguerite Duras no intenta evocar un paisaje; dibuja una

ecuación espacial que nos retiene, como prisioneros. El espacio reúne aquí «hombres y cosas»: el cuarto de la lección de piano en el quinto piso de una casa de amplio porche, el café próximo, en el muelle, el jardín del director de la fundición, una casa, unos árboles que, por la noche, doblegados por el viento, parecen gritar.

He aquí el tiempo: once días, desde el viernes por la tarde, desgarrado por el grito de una amante muerta de un balazo en el corazón, hasta el lunes que amanece una semana después. En «el interior» de estos once días, una semana, perfectamente cerrada sobre sí misma, que reanuda, después de siete días y siete noches, la misma situación, su sombra, su imagen. Once días al extremo de una estación primaveral un poco extraña, pues uno se pregunta cómo es posible que el buen tiempo dure tanto. Once días dentro de los cuales tendrá lugar una recepción burguesa, en la gran casa en la que se tiene miedo, una recepción idéntica a la del año pasado. Se trata de un rito. Cada año, el director de la fundición debe recibir; recepción idéntica, pero diferente, porque, de una a otra, Anne Desbaresdes, la mujer del director de importación-exportación, sabe.

En el corazón del tiempo, una vez más, Moderato Cantabile.

Viernes por la tarde, en la habitación de la señorita Giraud, en el quinto piso. El hijo de Anne Desbaresdes ensaya la sonatina de Diabelli, Moderato Cantabile. «¿Qué quiere decir esto?», pregunta la profesora de piano. El niño contesta: «No sé» (MC, pág. 11). Se hará «objeto» (MC, págs. 12-13) para escapar mejor al dominio de la que pretende enseñarle música. De vez en cuando, «el niño vuelve la cabeza hacia la voz de su madre, brevemente, sólo el tiempo necesario para asegurarse de su existencia» (MC, pág. 13). Tendrá, durante todo el relato, una actitud terca frente a la profesora de piano y bruscas necesidades de ternura por parte de su madre.

Por la ventana abierta se oye el ruido del mar. Se adivinan motoras que pasan. «El rosa del atardecer coloreó el cielo (...)» (MC, pág. 14); «se torna glorioso, tan glorioso que el color rubio del niño se ve modificado» (MC, pág. 15).

«Moderado y cantable», acaba por decir el niño (MC, pág. 13). Su madre, tímida, pero también satisfecha, conviene en que el niño es difícil:

> Qué niño he tenido, (...) y cómo me habrá salido tan testarudo... (MC, pág. 13).

Esta música, Moderato Cantabile, ¿va a dominar la situación? Anne Desbaresdes no lo sabe aún, pero lo sabrá pronto. El lector, «tal una mirada», descubrirá que las lecciones de piano son quizá un pretexto. Anne se aburre en su habitación, demasiado calurosa cuando cierra las ventanas para ahuyentar el perfume embriagador de las magnolias en la noche de verano. Alguien, pronto hará un año, la vio una noche. Vio el pétalo de magnolia entre los senos casi desnudos en el escotado vestido; él, adivinó aquella hambre insaciable. Si cada viernes sale con su niño a recorrer el interminable bulevar, es porque ya no puede más. Tiene que meter en su vida gente, gente a la que roza, a la que huele, a la que mira hasta no poder más. Moderato Cantabile.

Esta «sonatina que venía de lo más hondo de los tiempos, traída por su propio hijo», la sentenciaba a «la condenación de su amor», la ponía «a las puertas del infierno» (MC, pág. 100), «sumergía su corazón en lo desconocido» (MC, pág. 100).

De repente, «en la calle, al pie del inmueble, resonó un grito de mujer. Un quejido largo, continuo, se elevó tan alto que quebró el ruido del mar. Luego se paró, en seco» (MC, pág. 13). Esto nos recuerda el grito de una mujer en el amor o en el parto. Es el grito de una mujer a la que acaba de matar su amante, de un balazo en el corazón, en el café de debajo del inmueble. Fue ella la que pidió a su amante que la matara así, a bocajarro. Este grito de la mujer en el amor y en la agonía es un solo grito. Esta superposición de las imágenes del amor carnal y de las convulsiones de la agonía constituirá la célula inicial de *Hiroshima mon amour.*

En primer lugar, Anne, la señorita Giraud y el niño van a aislarse de los ruidos de la calle: coches que llegan, gente que se agolpa a la puerta del café. La sonatina de ritmo «moderado y cantable» parece una ironía frente al asesinato que acaba de cometerse. En realidad, ya expresaba lo mismo que el grito de la mujer moribunda: «la condenación del amor».

Y esto es lo que presiente Anne cuando, terminada la lección, se encuentra en la calle. En vez de regresar, como cada viernes, a lo largo del bulevar del Mar, hacia su casa, Anne deja jugar al niño en el porche. Se cuela entre el gentío que está delante del café y mira, dentro, a una mujer tendida en el suelo, con sangre brotándole de la boca. Una mujer joven. Un hombre, tendido sobre ella, agarrado a sus hombros, la llama suavemente:

> —Amor mío, amor mío.
> Se volvió a la multitud, la miró, y se vieron sus ojos. Habían perdido toda expresión, excepto una, fulminada, indeleble, contrapuesta al mundo, la de su deseo (MC, págs. 18-19).

Acaricia el cabello de la mujer. La besa, hay sangre en su rostro. «Aparentemente, toda dignidad lo había abandonado para siempre» (MC, pág. 19).

Esta identificación, por un rito de masticación, de devoramiento, es el tema central del universo de Marguerite Duras, según René Micha (RVH, págs. 229-230). No se trata sólo de la muerte que corta por lo sano los amores juveniles, como, en *Hiroshima mon amour*, cuando la colegiala de Nevers llega a la cita del Loira. Hay aquí una muerte buscada de común acuerdo. Hay, incluso, «comunión en la sangre de la muerta», identificación delirante con estas formas convulsas. Indudablemente, en el amor, está la muerte, el morir a sí mismo, mas para que el otro viva, se sienta vivir. Aquí, hay muerte total, identificación con una carne muerta, con una forma inerte:

> Pero el hombre sólo se había levantado para tenderse otra vez mejor, más cerca, a lo largo del cuerpo muerto. Se queda allí, con una

> resolución aparentemente tranquila, agarrado de nuevo a ella con los dos brazos, con el rostro pegado al de ella, en la sangre de su boca (MC, pág. 20).

Iremos sabiendo, progresivamente, que esta pareja había ido más allá de la vida, que había descubierto ya cierto rostro de la vida:

> Vivían en una casa aislada, creo incluso que a la orilla del mar. Hacía calor. No sabían, antes de ir allí, que llegarían a esto tan pronto. Que, al cabo de unos días, se vería obligado a echarla con tanta frecuencia. Muy pronto, se vio obligado a echarla, lejos de él, incluso lejos de la casa, muy a menudo (MC, págs. 85-86).

Y, más adelante:

> —Jamás, antes de encontrarse con ella, habría pensado que pudiera sentir un día el deseo (de matarla).
> —¿Era total el consentimiento de ella?
> —Asombrado (MC, pág. 110).

Ante este extremo del amor y de la muerte, ante esta verdad insostenible que han afrontado, ya no se debe intentar comprender: «No vale la pena intentar comprender. No se puede comprender hasta ese punto» (MC, pág. 111).

Vamos a ver formarse otra pareja, la de Anne y un «desconocido» con el que se encuentra en el café del drama. Esta pareja va a formarse a imagen de la anterior. En cierto modo, va a repetirla, a «resucitarla». En una especie de mimodrama, Anne y Chauvin van a unirse en la muerte.

Anne ignora el papel que desempeñará en su vida este suceso. Cuando vuelve a casa con su hijo, a lo largo del bulevar del Mar, sólo piensa en la música:

> Vamos, dice Anne Desbaresdes al llegar al bulevar del Mar, podrías recordarlo de una vez por todas. *Moderato* quiere decir moderado, y *cantabile* quiere decir cantable, es fácil (MC, pág. 21).

Pero, ya al día siguiente, Anne, que no salía más que los viernes para la lección de piano, lleva consigo a su hijo y se dirige al barrio del puerto. Ella, una burguesa que no entra en los cafés de obreros, entrará en éste. El temblor de sus manos, al inicio de cada una de sus «visitas» —el sábado, el lunes, el martes— revela su emoción interior.

El grito de la mujer, la imagen del hombre tendido sobre ella, actúan como reveladores. Una verdad idéntica a la de la pareja fatal va a manifestarse a su vez en Anne. Vamos a asistir al surgimiento, no de una Atlántida sepultada, tierra de alegría y de felicidad, sino de una isla tropical, en que se verá cautiva de su deseo: hará de ella, en ocho días, una borracha que se embriaga con tintorro: «otra hambre que nada puede tampoco calmar del todo, el vino» (MC, pág. 98).

Una especie de médium dará lugar a este descubrimiento. «Anne se fue derecha a la barra. Sólo había allí un hombre, que leía un periódico» (MC, pág. 24). Este desconocido se llama Chauvin. Pronto sabremos que es el mismo que ha abandonado el trabajo en la fundición. Reúne en su persona la fascinación de la muerte, tanto la de los demás —aquí, la de la amante que quería conocer la muerte voluntaria— como la suya propia. Por eso recibe a Anne Desbaresdes diciéndole: «La he visto a usted muchas veces. No imaginaba que un día llegaría hasta aquí con su hijo» (MC, pág. 32). Parece amar a esta mujer, pero con un amor extraño, habitado también por la muerte, incluso antes de haber sido vivido.

La hechizante identificación de Anne con la mujer asesinada comienza ya aquel sábado por la tarde, en una cautividad mortal.

> —Había sangre en su boca, dice ella, y él la besaba, la besaba. (...)
>
> El sol poniente estaba ahora tan bajo que alcanzaba el rostro del hombre. Su cuerpo, de pie, ligeramente apoyado en la barra, lo recibía ya desde hacía unos momentos.
>
> —Habiéndolo visto, no se puede dejar de hacerlo; ¿verdad que es casi inevitable?
>
> —No he dicho nada, repitió el hombre. Pero creo que le apuntó al corazón, como le pedía ella.

> Anne Desbaresdes gimió. Un quejido casi licencioso, suave, salió de esta mujer (MC, pág. 133).

Anne volverá al café. El lunes por la mañana, luego el viernes, en medio de la multitud de obreros, y también el lunes siguiente. En una especie de «liturgia» de la evocación de la muerte, repetirá los mismos gestos: beber uno, dos, tres, cinco vasos de vino, hasta la embriaguez, que le dará valor para mirar a Chauvin, con su boca ensangrentada de sol poniente, su boca que es «muerte». Cada tarde también, sonará la sirena que anuncia el final del trabajo. Cada tarde, el hombre le dirá: «Nos queda poco tiempo», poco tiempo antes de que llegue la multitud, poco tiempo antes de que las tinieblas se acuesten sobre el mar, poco tiempo antes de que la dueña, que finge no verlos, desaprobándolos, guarde su roja labor de punto y suba el volumen de la radio, para los clientes, para que sepan qué tiempo hará mañana, para que oigan.

Este ritual de repetición de los colores, de los sonidos, de los temas, actúa como un filtro sobre ella, y también sobre el lector. Se produce una especie de embrujamiento, que pronto difumina las etapas del tiempo, igualándolo, extendiéndolo, por decirlo así, confundiéndolo con los lugares, los objetos, plegándolo en un ciclo en torno al espacio, en torno a la ecuación espacial, a la prisión espacial que se va dibujando poco a poco, desde el café del crimen hasta la mansión burguesa al fin del bulevar del Mar, donde también moría una mujer, que aún no lo sabía, pero iba a saberlo, lo sabía cada vez más. Esta repetición opera como una especie de apaciguamiento de las «potencias de superficie»: la vida «social» se debilita, se aleja; el mundo tranquilizador, utilitario, desaparece. Aflora otra realidad, más «verdadera». Hasta su hijo, Anne tiene la impresión de que no es del todo real:

> —Levanta la cabeza, dice Anne Desbaresdes, mírame.
> El niño obedece, acostumbrado a estos modales.
> —A veces creo que te he inventado, que no es verdad, ¿sabes? (MC, págs. 34-35).

A este niño, precisamente, delante del desconocido, al recordar a la mujer asesinada, Anne lo verá a una luz de muerte. Al día siguiente, el lunes por la tarde, cuando va por el tercer vaso, en su liturgia de vino, descubre que el alumbramiento de este hijo fue también alumbramiento de muerte:

> Anne Desbaresdes se extenuó una vez más esforzándose por recordar.
>
> —Era un grito muy largo, muy alto, que se paró en seco cuando mayor era su fuerza, dijo Anne.
>
> —Ella se estaba muriendo, dijo el hombre. El grito debió de parar en el momento en que dejó de verlo.
>
> Llegó un cliente; apenas los vio; se apoyó en la barra.
>
> —Una vez, creo que sí; una vez debí de gritar de una forma parecida, quizá, sí, cuando tuve a este niño (MC, pág. 41).

La identificación de sí misma con la mujer muerta prosigue. Esta vez ya no es sólo la enamorada; es la madre quien se descubre. La verdad del amor era, quizá, la muerte; la verdad de la generación, del alumbramiento, era también la muerte. El grito de muerte no se abre aquí a nada, sino al grito de la mujer asesinada por su amante. A la luz de este suceso presenciado por ella, Anne descubre su propia vida, marcada por una muerte semejante. «Las dos manos de Chauvin puestas una junto a otra por vez primera» (MC, pág. 46), cerca de las suyas, imitan ya su unión. Pero el acercamiento no se hace en una presencia mediadora, sino a la manera de una fascinación mediúmnica. Las fuerzas que se alzan de la imagen de aquel hombre y de aquella mujer asesinada evocan en Anne fuerzas semejantes. Se nutre, literalmente, de aquellas muertes. Sus fantasmas, los de su vida de provinciana recluida, se revelan: como una placa fotográfica en la cámara oscura, vuelven a su memoria los episodios de su vida en el último año. El baño en que esas placas oscuras revelan sus signos es esa imagen de dos cuerpos abrazados, bañados en sangre, ese ectoplasma fascinante, hechizador, que, poco a poco, produce el vacío,

evocando tan sólo, en una especie de evocación de muertos, las imágenes mortales de la vida de Anne.

Ya no son las imágenes de la pareja moribunda en el suelo del café las que ocupan el primer plano, sino las de la vida de Anne desde hace un año. Chauvin habla cada vez menos de la pareja fatal, cada vez más de la casa de Anne, de su habitación en el primer piso, tras el haya, de las magnolias perfumadas cuando la recepción de hace casi un año al personal de la fundición.

Así, se entrevé que sólo la muerte podía unirlos; al mismo tiempo, las alusiones a la vida de Anne desde hace un año se tornan claras. La joven mujer se siente acosada. Chauvin le impone la imagen de sí misma en su morada, con vestido negro.

Anne recuerda una vez más la mujer que fue, que sigue siendo, hambrienta, desfallecida de calor, hastiada de perfume; se siente prisionera; deambula por el parque, mirando a los paseantes, a las parejas abrazadas, volviendo a su hijo y luego dejándolo y mirando, «por el hueco del gran pasillo de su vida» (MC, págs. 102-103), su existencia perdida.

Así, un segundo ciclo de tiempo, un segundo retorno «eterno» se ha superpuesto al primer giro de los ocho días transcurridos desde el asesinato en el café. Corresponde al año transcurrido desde la recepción que volverá a dar el viernes próximo. Es un rito social, mas para ella carente de sentido o, más bien, lleno de un sentido terrible, el descubrimiento de la vanidad de su vida.

Y se manifiesta el tercer ciclo, que refleja en un juego de espejos oscuros su propia desesperanza; otras mujeres, antes que Anne, han vivido en esa casa la misma vacuidad, la misma hambre insaciable:

> Han vivido ya en esta misma casa muchas mujeres que oían las alheñas, por la noche, en lugar de su corazón. Ya entonces las alheñas estaban siempre allí. Todas murieron en su habitación, detrás de esta haya que, contrariamente a lo que creéis, ya no crece (...) Pero esta casa enorme... Tiene cientos de metros cuadrados. Y es tan antigua que se puede suponerlo todo. Debe suceder que en ella se tenga miedo (MC, págs. 58-59).

Esto nos recuerda el «monumento histórico» de la novela de Julien Green, *Le malfaiteur*, donde presencias antiguas asedian el sueño de la joven Hedwige. Imposible también no evocar *Varouna*, del mismo Julien Green, donde la cadena de existencias anteriores a la nuestra se suelda en una mansión provinciana, en que los gritos, las llamadas, resuenan en el fondo de los sueños de quienes duermen mal.

El pasado, en *Moderato Cantabile*, se torna repetición indefinida, carente de sentido, de las mismas vidas prisioneras. El tiempo gira en torno a un lugar, sin aportar más que su repetición estéril. Todo esto no es romanticismo, sino realidad. Gian Battista Vico, Joyce, Nietzsche, habían descubierto el eterno retorno. A Nietzsche lo enloqueció.

«No hay nada nuevo bajo el sol», decía el Eclesiastés. Si no hay esperanza, estamos presos en el calidoscopio que Joyce resumió tan bien diciendo: «*The same renew*». Cristo, y sólo él, puede romper la cadena de los destinos, porque es Dios, encarnado en la historia, el que da sentido a nuestras pobres semanas. Somos capaces de asistir a los ciclos eternos, en la fe de la encarnación.

Tenemos que rescatar el tiempo, hacerlo fructificar. Debemos vencer el «siempre —jamás» de nuestra infancia, ese tiempo intemporal que nos salva, en el regreso a las fuentes de que habló Péguy. Por el contrario, ignorar el «sentido» profundo de la duración, es destruirse, es quedar fascinados en un devenir impersonal, es sufrir el miedo o la nostalgia. Tenemos que rescatar el tiempo. El cristianismo es esperanza, no es nostalgia. Es la confianza de Abraham en la Palabra de Dios. Más acá de esta fe, sólo hay ruido.

Ahora comprendemos la cautividad de Anne. La evocan estas líneas:

> Lo que habría que hacer (dice Anne) sería vivir en una ciudad sin árboles, los árboles gritan cuando hace viento aquí siempre hace viento siempre excepto dos días al año en su lugar sabe yo me iría de aquí no me quedaría todas las aves o casi todas son aves marinas que se encuentra uno muertas después de las tormentas y cuando la tormenta cesa y los árboles dejan de gritar se las oye gritar a ellas en la

> playa como a degollados esto a los niños no les deja dormir no yo me iría.
>
> Se detuvo, con los ojos cerrados aún por el miedo.

La visión de esta mujer cautiva, que quiere irse sin saber adónde, pues no hay «ciudades sin árboles», despierta la imagen de la otra mujer, de la pareja que, al cabo de cierto tiempo, también se había sentido cautiva y había deseado huir. Frente a este miedo, tan semejante, este miedo «reencarnado», sólo se puede evocar la muerte, la única salida que halló la pareja trágica.

> Quizá nos equivoquemos —dijo él—, quizá sintió muy pronto ganas de matarla, desde la primera vez que la vio (MC, pág. 59).

Esta vez, se han dicho las palabras que cierran las salidas y desencadenan el mimo fúnebre de la muerte de Anne y de su amante, Chauvin.

> Sus manos comenzaron a temblar de nuevo, mas por razones distintas del miedo y de la emoción en que la sumía toda alusión a su existencia (MC, págs. 59-60).

Y así, el viernes siguiente, Anne celebrará la «octava» del asesinato; vivirá también el aniversario de la recepción anual, en la que empezó a descubrir la muerte viviente que era su vida. Mediante un procedimiento sumamente notable, Marguerite Duras consagra los capítulos V, VI y VII a esta velada de la octava, esta velada del aniversario. Las circunstancias son las mismas que ocho días atrás: primero, la lección de piano en casa de la señorita Giraud, con la sonatina de Diabelli. Sólo que, esta vez, Anne empezará a adivinar el sentido del extraño poder de la música sobre ella: le revela que está sentenciada a la «condenación de su amor», y que las puertas del infierno se cierran tras ella (MC, pág. 73). Esta revelación, que evoca una especie de experiencia mística de la nada —recuérdese el éxtasis de la nada, en *La nausée*, de Sartre—, ha hecho aflorar en ella los verdaderos motivos de las lecciones de piano.

Pero esta vez, en lugar de ser la música interrumpida por el grito de la mujer degollada, son la dueña del café, y Chauvin, solo en el café, quienes oyen la sonatina:

> Lleva un mes ahí arriba, dice la dueña. Pero es bonito (MC, pág. 74).

La presencia de la sonatina, del niño que la toca, se impone en el café. Los papeles se invierten en cierto modo, el centro de gravedad se desplaza. Son Anne y su hijo los que ocupan el proscenio, hasta en el café.

Pero Anne ya no es la misma. Y esa música que viene de «lo más hondo de los tiempos», «que sumergió el corazón en lo desconocido» (MC, págs. 73-74), no se parece a la breve frase de la sonata de Vinteuil según la evoca Proust, esa frágil melodía que viene de otro mundo, desplegando nuestro corazón, haciéndolo moverse, desarrugarse, abrirse a una luz de felicidad serena. La breve frase de la sonatina de Diabelli no es mediadora de una presencia, sino que habla de muerte, de hambre, de maldición, de condenación, de un amor prometido a la muerte, de un amor que es muerte.

Como la lección ha durado una hora este viernes, Anne entra más tarde en el café. Allí encuentra a la multitud de obreros que, terminado el trabajo, entran a beber antes de volver a casa. El decorado es el mismo que hace ocho días. Aunque ya no está allí el cadáver, su imagen se inscribe aún en el suelo, en el corazón, en el terror de Anne, como una silueta dibujada con tiza alrededor del cuerpo de un muerto en la carretera.

Y así, lo que Anne había presentido el martes anterior, su cautividad y sus dementes carreras para escapar de ella, va a decírselo a Chauvin. Le da a entender —pero él ya lo había comprendido— que las lecciones de piano disimulan su necesidad de salir, de ver a otros hombres, como una puta, un animal, una perra (MC, págs. 86-87).

Se desarrolla entonces el tema de la casa del bulevar del Mar. Hasta ahora, pensábamos en un simple retorno del recuerdo del asesi-

nato de la mujer, en lo que hemos llamado la «octava» del crimen; pero he aquí que, en este café, abarrotado esta vez, se perfila una nueva dimensión, otra profundidad del tiempo: la velada en que Anne debe estar presente hoy repite la del año anterior, durante la cual Chauvin vio, y sin duda empezó a amar, a Anne. Esta vez, Anne va a vivir esta velada sin escapatoria; sabrá la verdad de su vida. En otros términos, durante esta velada en el café, se perfila la metamorfosis:

> Anne Desbaresdes miró fijamente a aquel hombre desconocido, sin reconocerlo, como se mira a un animal, en el acecho (MC, pág. 86).

¿Es Chauvin el «animal» acechado? ¿Es Anne? ¿No será la pareja Anne-Chauvin? Sea como sea, Anne observa «atentamente la crispación inhumana del rostro de Chauvin», no «puede saciar sus ojos» (MC, págs. 87-88), se deja fascinar por aquel que ya no la conoce (MC, pág. 88).

Así como los siete primeros capítulos son un tanto pesadillescos, el octavo nos devuelve a las aguas tranquilas de un relato fluido y muy bien estructurado.

La velada (que llena el capítulo VII) completa la identificación de Anne con la mujer acosada. La cena es copiosa y fina: salmón con gelatina, que «desde las aguas libres del océano sigue su avance ineluctable hacia su total desaparición» (MC, pág. 92).

> Las mujeres lo devorarán hasta acabarlo. Sus hombros desnudos tienen el brillo y la firmeza de una sociedad fundada, en sus cimientos, sobre la certeza de su derecho, y a cuya conveniencia fueron elegidas ellas. El rigor de su educación exige que sus excesos sean atemperados por el cuidado mayor de su conversación (MC, pág. 95).

Anne no está allí esta noche. Ha vuelto tarde a casa, porque se quedó con Chauvin, que la revelaba a sí misma. Esta noche, sabe. Está ebria.

> Por sus ojos agrandados, inmoderados, pasan aún destellos de lucidez, suficientes para que también ella llegue a servirse salmón de los otros (MC, pág. 92).

Ella que, desde hace diez años, no ha dado que hablar, no se excusa por su retraso. Ha descubierto la comedia, la cautividad de la vida social. Sabe que, detrás del muro del parque, al otro lado de la verja, merodea un hombre que tan pronto mira al mar como a la casa. Tampoco él tiene hambre, ni come. Tampoco él podría alimentar su cuerpo atormentado por «otra hambre» (MC, pág. 98). Entre ella y este hombre no hay lazo visible; aparentemente, ella está con los invitados, pero se halla ausente. Entre Anne y este hombre hay el perfume de la magnolia:

> Fuera, en el parque, los magnolios elaboran su floración fúnebre en la negra noche de la primavera naciente (MC, pág. 92).

El perfume de este pétalo la marea hasta el punto de que los invitados notan que, quizá, ese aroma la empalaga, la incomoda. Pero ella lo niega. Sabe que es el único lazo que la une con el hombre de la arena, el hombre solo que es la imagen de su vida, de su destino. Entre ella y él hay también ese gesto «de la mano en el desorden rubio de su cabello», ese gesto que Anne hace sin cesar y que despierta en ella la sensación de tornarse irreconocible, de hacerse otra, de metamorfosearse en un animal. El tiempo se repliega, igual a sí mismo:

> Ella vuelve a la fijeza de su sonrisa, como un animal en el bosque (MC, pág. 93).

Así, lo que se muestra más allá de la máscara de la comedia social no es un «tiempo recobrado» beatífico, sino la verdad de una vida de repetición estéril, la metamorfosis en un animal fascinado por la muerte.

De manera que Anne es cada vez más un animal herido, ante aquel hombre que vaga allá abajo, que pasa y vuelve a pasar, se tiende en la

arena, se va, vuelve, «agarra la verja con las manos, y aprieta», luego la suelta, «mira sus manos vacías y deformadas por el esfuerzo. Le ha brotado, al extremo de los brazos, un destino» (MC, págs. 100-101).

Cuando Anne puede escabullirse, después de la cena, sube a la habitación donde duerme su hijo:

> Mientras los invitados se dispersan en orden irregular por el gran salón contiguo al comedor, Anne Desbaresdes se eclipsa, sube al primer piso. Mira el bulevar por el hueco del gran pasillo de su vida. El hombre lo ha abandonado ya. Anne va a la habitación de su hijo, se acuesta en el suelo, a los pies de su cama, sin consideración a la magnolia que aplasta entre sus senos, destrozándola. Y entre los tiempos sagrados de la respiración de su hijo, vomita, largamente, los alimentos extraños que se ha visto obligada a tomar esta noche (MC, pág. 103).

Tras esta metamorfosis, tras este descubrimiento de su soledad común, la escena del lunes siguiente, que termina el libro (VIII), no es más que un desenlace. La nueva pareja se ha formado a imagen de la antigua, en un verdadero mimodrama. Anne y Chauvin pondrán sus manos una sobre otra; ella pondrá sus labios sobre los de Chauvin. Desde luego, no morirán. Pero, lo que es peor, serán muertos vivientes. La aventura amorosa, que no es sino un rito fúnebre, puede comenzar:

> El quejido de Anne Desbaresdes se repitió, se hizo más fuerte. Puso de nuevo su mano sobre la mesa. El siguió su gesto con la mirada y, penosamente, comprendió; levantó la suya, que era de plomo, y la puso sobre la de ella. Sus manos estaban tan frías que se tocaron ilusoriamente sólo con la intención, por hacerlo, con la única intención de que estuviera hecho, nada más; ya no era posible. Sus manos quedaron así, inmóviles en su postura mortuoria (MC, pág. 110).

Que en este minuto «nupcial» se perfila en el recuerdo de Anne la imagen de la muerta, lo prueba la página siguiente: Anne intenta comprender «por qué eran tan maravillosas sus ganas de que él llegara a hacerlo un día» (matarla) (MC, pág. 111). Cuando Chauvin le res-

ponde: «No vale la pena intentar comprender. No se puede comprender hasta ese punto» (MC, pág. 11), ella descubre una realidad situada más allá del lenguaje, de la comprensión humana, una especie de más allá de la cordura, donde el amor y la muerte se identifican.

Comienza entonces el miedo ante lo que va a suceder, la unión en la muerte:

> —Tengo miedo, repitió Anne Desbaresdes.
> Chauvin no respondió.
> —Tengo miedo, gritó casi Anne Desbaresdes.

Luego, con un gesto que reprodujo el del viernes anterior, durante la cena, «se dobló en dos hasta casi tocar la mesa con la frente, y aceptó el miedo» (MC, pág. 113).

Enseguida rebrota en ella el mismo gemido salvaje:

> —Quisiera que estuvieras muerta, dijo Chauvin.
> —Ya lo estoy, dijo Anne Desbaresdes (MC, pág. 114).

El círculo queda cerrado; se ha formado una nueva pareja, a imagen de la antigua, igualmente unida en la muerte. La identificación se ha cumplido. El tema del miedo, con el que se había iniciado la historia, estalla, domina, hasta conseguir que Anne se identifique con él, se pliegue a su mordisco, como para dar a luz de nuevo. Moderato Cantabile.

## 2. El eterno retorno

El tema del eterno retorno aparece ya en las primeras novelas de Marguerite Duras. En *Moderato Cantabile*, y en otras novelas, «se forma una pareja a imagen de la antigua, que, a su vez, quizá recubría otras» (RVH, pág. 226).

La pareja así formada se establece a partir del desvelamiento de un deseo, de una hambre insaciable, de una insatisfacción radical. Ya el título de *Moderato Cantabile* simboliza la insatisfacción de Anne.

Esta esposa, confinada en una casa inmensa y antigua, es desgraciada a pesar de su riqueza. Su hijo no le da alegría: Anne tiene la impresión de haberlo inventado. Por la noche, en su habitación demasiado calurosa, en medio del perfume de las magnolias, sin saber qué hacer con su vida, mira el parque de su mansión, la verja, la arena, el mar; ve pasar a las parejas abrazadas; devora con los ojos a los paseantes solitarios. A veces, uno de ellos se detiene ante la verja, coge los barrotes entre las manos y permanece inmóvil, mirando. Anne no puede soportar ya la sociedad rica y segura de sí, que es la suya. Ha despertado en ella un deseo nuevo, que la convierte en una extraña. La embriaguez es el signo de este alejamiento. Descubrirá poco a poco cuál es su ser verdadero: el de una burguesa, pero también el de una borracha que siente con espanto la atracción de la muerte.

Otras novelas siguen la misma línea. Así, en *Le marin de Gibraltar,* un empleadillo que viaja con su amante a Italia descubre un día que esa mujer no es nada para él, que es vulgar, insignificante.

La pareja de *Moderato Cantabile* se ha formado a imagen de una pareja más antigua. Siempre, un ser opera el desvelamiento mediante su presencia. El desconocido al que ha mirado Anne será el catalizador, algo así como el «psicoanalista» que hará emerger a la superficie de la conciencia el «recuerdo» de lo que ella es realmente. En *Le marin de Gibraltar*, es una norteamericana en un yate la que provoca el proceso de desapego en el empleado que sueña y mira el yate, a lo largo del río, cerca del mar.

Pero se podría decir que el ser que ocasiona esta concienciación no entra en la «reacción química»; se queda fuera. Además, y esto es lo importante, su presencia está siempre ligada a un lugar preciso, al que se regresa, o a un objeto en un lugar. Chauvin es siempre el que está en el café al que no van las mujeres de la burguesía, aquel cuyo rostro se ilumina con un resplandor extraño al ponerse el sol; la norteamericana está siempre ligada a su yate de blancura resplandeciente.

Estos detalles permiten precisar el sentido de las palabras «a imagen de una pareja antigua». No se trata nunca de una imagen viva que inspire un surgimiento nuevo del ser. La imagen de Sócrates, por

ejemplo, tal como aparece en el *Fedón*, puede, con su sola presencia, despertar el deseo de semejanza. Un héroe de la santidad, de la mística, puede, con su presencia, irradiar, suscitar progresivamente otros fervores, a imagen del suyo. El pasado, entonces, está presente a la manera de una especie de llamada que propulsa, que actúa no por presión, coerción o miedo, sino por aspiración. El pasado está como recuperado en el presente, y permite un proyecto nuevo hacia un porvenir que será a la vez semejanza y recreación de la imagen antigua. En el universo de Marguerite Duras, se trata de otra especie de imagen. No estamos ya en el «diurno» de la conciencia clara, sino más bien en el «nocturno» de la conciencia sonámbula.

Mucho más que de una imagen viva, captada en la realidad de su duración, se trata de una imagen muerta. Hay que pensar más bien en las imágenes que se forman en un espejo. Recordemos las experiencias de Unamuno mirándose al espejo, «hasta desdoblarme». Los personajes de Marguerite Duras están igualmente marcados por una especie de visión en que se ven a sí mismos desdoblándose, en el espejo de otras parejas que han existido anteriormente, más que realmente interpelados por una presencia viva. Todo se ve «como en un espejo». La imagen del pasado actúa por fascinación, en silencio.

Podemos incluso preguntarnos si la imagen antigua, que se perfila tras las fantasmagoría presente, no es a su vez un catalizador; si, en realidad, lo que ven los personajes no es su propio destino, en una especie de desdoblamiento que los paraliza.

*Dix heures et demie du soir en été* aclara este punto. María está de viaje con Pierre, su marido, y su hijita. Claire, una mujer joven, amiga suya, acompaña a la pareja en su viaje a España. María sospecha que Pierre y Claire se aman; ya ve consumada la infidelidad. Esta situación, en vez de inspirarle una acción precisa, la sumerge en una especie de sonambulismo extraño. María bebe coñac sin cesar, casi hasta ponerse a veces enferma. Una fuerte tormenta ha dejado impracticable la carretera de Madrid. Tienen que detenerse en una ciudad pequeña. El único hotel está lleno. Es preciso alojarse en las galerías y en los corredores. Pues bien, aquella misma tarde ha tenido lugar un drama

en la ciudad: Rodrigo, un joven casado hace diez meses, ha sorprendido a su mujer, de diecinueve años, con un amante, y los ha matado a los dos disparándoles con un revólver. La policía busca al asesino. Este suceso obsesionará a María. Por la noche, no puede dormir, y sale a una de las galerías exteriores del hotel. Ve un momento, en un balcón del piso superior, los primeros gestos de Pierre acariciando a Claire. Ellos no saben que los ven. Maria es así testigo de la muerte de su propio amor.

Precisamente en aquel momento, brilla un relámpago, a cuya luz descubre María a Rodrigo, escondido en la cornisa de la casa de enfrente. Esta visión de Rodrigo es para ella una especie de imagen, de espejo de su propia situación. Ve en este hombre la imagen ya acabada de lo que será su amor dentro de unas horas: un amor muerto. Desde luego, no matará a su marido y a su amante, pero se sentirá totalmente separada de ellos. María intenta entrar en relación con Rodrigo para ayudarlo a escapar de la persecución policial. Toma partido por este hombre que ha matado a su esposa infiel, como si ella misma, por mediación de otra persona, «amando» a Rodrigo, en cierto modo «matara» a su propio marido infiel. Se perfila así una especie de ecuación espacio-temporal, por una parte entre María en el balcón y Rodrigo en la cornisa de enfrente del hotel y, por otra, entre Pierre y Claire en el balcón de arriba. Rodrigo fascina a María. Al mismo tiempo, María parece aún más sonámbula, al asistir a la destrucción de su amor como una durmiente paralizada.

Anne, en *Moderato Cantabile*, está exactamente en la misma situación. Se identifica progresivamente con la mujer asesinada; Chauvin es, para ella, el sustituto del hombre que ha matado a su amante.

Como vemos, la imagen actúa por fascinación. Las constantes repeticiones de los temas, en la obra de Marguerite Duras, tienen por objeto producir una especie de hechizo, de magia. No hay aquí presencia mediadora, que, con la palabra, libera, llama o propulsa hacia un futuro, sino presencia mediúmnica.

Todas estas parejas antiguas son trágicas. Lo hemos visto ya en *Moderato Cantabile*, en *Dix heures et demie du soir en été*. Es un

amor muerto, que impone su imagen. La muerte, la muerte física también —y, quizá, sobre todo—, obsesiona a los personajes de Duras. La imagen inicial de Hiroshima, que superpone los cuerpos en la agonía y los cuerpos en el amor, es ejemplar desde este punto de vista. En *Moderato*, como hemos visto, aparece la misma superposición. El mundo de Duras, que une estrechamente el amor y la muerte, es, en este sentido, romántico; participa del mito de Tristán e Isolda.

Cuando la muerte está ausente, hay otra cosa que pone a la pareja antigua bajo el signo de la imposibilidad, de lo inaccesible. El marino de Gibraltar es un ser casi imaginario. Está «muerto o vivo, no se sabe; ella (la norteamericana) lo ha amado, perdido, recuperado, vuelto a perder» (RVH, pág. 226). Se convierte en una especie de piedra filosofal, en un talismán, un vellocino de oro inaccesible, fugaz, sin el que no se perfilaría ningún movimiento en la vida de la norteamericana.

Si la imagen actúa así por fascinación, se comprende también cómo los personajes van sintiéndose identificados con ella. No hay ni diálogo ni respuesta a una llamada, sino hechizamiento. Literalmente, la francesa de *Hiroshima mon amour* es poseída cada vez más por las imágenes de su pasado trágico, que había olvidado. Una especie de parálisis se apodera de ella, como de todos los demás personajes; el ritmo de la acción se torna lento; una especie de adormecimiento se dibuja en su rostro.

René Micha tiene razón al hablar del tema de la «devoración» en la obra de Duras (RVH, págs. 225-230). Es cierto en la novela corta *Le boa*, ciertamente autobiográfica: aparece en ella una niña que, todos los domingos, en Saigón, es llevada por su aya al zoo para ver detenidamente cómo una boa engulle el pollo vivo que le dan. Lo es también en *Moderato Cantabile*, donde el tema de la masticación aparece al final.

Tenemos aquí el signo de una masticación más fundamental: todos los personajes se comen siempre unos a otros. Como dice René Micha: «Se habla, se dialoga y se devora la cosa de la que se habla (...). La norteamericana engulle constantemente a su marino de Gibral-

tar; cada vez que pesca a otro en un puerto, vuelve a devorarlo. Él, a su vez, también la engulle en cierto modo, extenuándola con sus palabras, con su diálogo agotador. Del mismo modo, en *Moderato Cantabile* hay una especie de devoración mutua, en la que cierta pareja acaba identificándose con personajes que también se han devorado entre sí y acaba, a su vez, entredevorándose en esta especie de rito fúnebre (...)» (RVH, pág. 230). Por lo demás, basta observar la especie de obsesión del beso con que el o la amante beben la sangre del amado, para ver su sentido más profundo.

No estamos nunca en un universo de comunicación de persona a persona, de diálogo verdadero. Si retomamos, a título indicativo, las observaciones de Denis de Rougemont en *Comme toi-même*, no hay aquí rastro de la «filía» tal como él la define, en que el amante «adivina inmediatamente, en el otro, a la persona»; estamos más bien en la órbita de Eros; a lo sumo, «al convertirse la elegida en el mundo», el amante «se hunde» en el «mar agitado» y en la «tormenta del Mundo —su muerte de amor, su gozo supremo» (CTM, págs. 247-250). ¡Siempre el mito romántico de Tristán e Isolda!

Los personajes de Marguerite Duras conocen la muerte por amor; una especie de éxtasis los arranca de sí mismos. Pero nunca en el gozo, siempre en la muerte, la nada, el vacío, la imposibilidad. Me pregunto si no es precisamente porque persiguen una total asimilación de sí mismos con el otro y por el otro, porque quieren convertirse en el otro hasta el punto de desaparecer ellos, por lo que chocan con el muro de lo imposible y, finalmente, con la muerte. Desde luego, el amante quiere comer a la amada; pero, si esta «comunión» sucede únicamente bajo el signo de lo sensible, sin apelar a la persona en lo que tiene de incomunicable, se vuelve a caer necesariamente en el ciclo de la eterna repetición del pasado en el presente, en la nada. Uno jamás se convierte totalmente en el otro; es preciso aceptar que sea él mismo y lo siga siendo. Pues bien, los personajes de Duras no encuentran nunca realmente a los otros; quedan fascinados por ellos, pero no se encuentran con ellos.

La imposibilidad del amor ¿no vendrá también del hecho de que, tras el desconocido cuya imagen fascina y paraliza, se esconde el personaje del hermano (RVH, pág. 226)? ¿No habrá aquí una especie de sustitución? Si, en realidad, fuese el amor de la hermana por el hermano el que se perfilase en la sombra de las conciencias, comprenderíamos la intensidad de este amor y también su imposibilidad.

Que se nos entienda bien. La dimensión fraterna está presente en el amor. Designa la profundidad de un lazo biológico, anterior a toda amistad consciente. Indica también la frontera que nunca podrá ser traspasada. La prohibición del amor incestuoso, al mismo tiempo que la intensidad del vínculo fraterno, marcan este aspecto paradójico del amor: máximum de presencia, búsqueda de la identificación con el otro; máximum de separación, de alejamiento. Basta con evocar el primer acto de *La Valkiria*, donde se encuentran Siegmund y Sieglinde: son hermanos y no lo saben. Este primer acto irradia una intensidad de ternura y de atracción carnal, al mismo tiempo que una especie de terror sagrado, irreductible, que indica que estamos en el mundo del mito. Del mismo modo, en *Der Mann ohne Eigenschaften*, de Robert Musil, el desvelamiento, más allá de todas las «cualidades», es el amor de Ulrich por su hermana. Las páginas de Denis de Rougemont permitirán quizá aclarar el drama de los personajes de Marguerite Duras y dar cuenta del carácter espectral de este universo.

El amor de hermano y hermana implica un rechazo de la sociedad. Musil escribe: «Con una objetividad relativa, Ulrich reconoció que las relaciones entre Agathe y él habían implicado desde el principio una buena dosis de aversión hacia la sociedad» (*L'homme sans qualité*, R. Musil, citado por Denis de Rougemont, CTM, pág. 66). Por lo demás, esta pasión fraterna ilustra perfectamente el proceso clásico de la proyección del ser amado en un mundo ideal, donde ya no se ama a la persona real, sino a su doble idealizado:

> Decir «te amo», es cometer una confusión. Uno cree amarte a ti, la persona que ha provocado su pasión, y a la que no puede tomar en sus brazos, mientras que lo que ama realmente es la persona provocada

> por la pasión, ¡ese ídolo bárbaro que no es la misma! (...) Este es el nudo de la cuestión (*L'homme sans qualité*, R. Musil).

En todas las relaciones externas, la persona real debe representar a la persona soñada, llegando incluso a identificarse con ella. De aquí proceden las innumerables confusiones que «dan al ingenuo comercio del amor un carácter espectral tan fascinante» (CTM, pág. 66).

Como dice Denis de Rougemont, «ahora se comprende ya cómo, en este amor apasionado, se llega a invocar el mito platónico de las dos mitades que se buscan, ese deseo de un doble del otro sexo que se nos asemeje absolutamente siendo al mismo tiempo otro, de una criatura mágica que sea nosotros, pero que a la vez posea la ventaja, sobre todas nuestras imaginaciones, de una existencia autónoma (...)» (CTM, pág. 66).

Por otra parte, Musil, en los dos finales previstos para su novela, permite jalonar un itinerario que no han seguido los personajes de Marguerite Duras. En una primera variante, Ulrich y Agathe cedían a su amor y se iban a vivir en una isla del Adriático. Este amor de lo prohibido sólo puede conducir entonces a la muerte querida, buscada: Agathe y Ulrich se precipitarán a ella. Pero, al mismo tiempo, se revela el fracaso de toda pasión:

> Un amor puede nacer por desafío, pero no puede estar hecho de desafío. No se puede vivir de una negación pura (*L'homme sans qualité*, R. Musil, citado por Denis de Rougemont, CTM, pág. 68).

El otro final, en el que Musil trabajaba aún unos momentos antes de su muerte, describe, al contrario, la superación del amor entre hermano y hermana en el amor místico. Denis de Rougemont escribe:

> (...) la pasión da paso a la presencia (...), la novela al poema: el jardín cerrado de la presencia mística habría ocupado el lugar de la isla de la pasión mortal (CTM, pág. 69).

Los personajes de Marguerite Duras viven en el dominio de la pasión, en el sentido Tristán-e-Isolda del término. Si el tema del amor

del hermano y la hermana está subyacente, no se trata de su transposición en un amor místico, sino de su reclusión en la isla de la pasión mortal.

Ahora se entiende el porqué de esta especie de magia, de hechizo, de encantamiento que atrapa siempre al lector, como también a los personajes de *Moderato Cantabile*. Nos hallamos en el universo de los filtros, de la magia.

Como en *L'homme sans qualité*, según el primer desenlace, lo mismo que en *Tristán e Isolda*, la única salida que queda está en la muerte. La clave de *Hiroshima*, donde la muerte parece venida del exterior como una catástrofe inesperada, se hallaría quizá en *Moderato*, donde vemos que la muerte es buscada.

Debe subrayarse un último aspecto, implicado en los otros dos: el de la unión, de la reducción del tiempo al espacio. El análisis de *Moderato* revela el arte con que la autora difumina las dimensiones temporales, le quita al tiempo como tal todo espesor. El tiempo ya no es más que un «lugar» en el que suceden los acontecimientos. Se torna impersonal, indiferenciado, igual a sí mismo.

Indudablemente, el juego del la vida psíquica implica sin cesar vueltas atrás, intervenciones del pasado en el presente. Estos «cortes» pueden provocar una parálisis de la duración, un inmovilismo fascinante; enriquecer la duración presente, darle más densidad por la afluencia del pasado, pero sin detener la duración lineal, sin paralizar el progreso, la génesis de un futuro a partir de ese pasado.

Cuando domina una u otra forma, nos hallamos en estados excepcionales, humanos sin duda alguna, pero de significado muy preciso. En el caso de la sustitución del presente por el pasado, asistimos, con la detención de la duración vivida, a una especie de estado sonambulesco, a una devoración del presente por el pasado, a la entrada en lo que Mircea Eliade llama «el tiempo primordial». Todos los lazos con el pasado, todas las aberturas hacia el futuro se rompen entonces; sólo queda una especie de cautividad de las imágenes, como en un sueño. En el otro caso, el tiempo, que no sería más que duración lineal, sería pura ausencia de sí mismo, pura sucesión, vacío, delgadez idolátrica.

Ahora bien, la verdadera duración recupera el pasado y lo proyecta hacia un futuro. Alternativamente, nos sentimos más o menos marcados por el recuerdo del pasado y, lentificando nuestro ritmo, nos dejamos invadir por el pasado arcaico o, por el contrario, presenciamos la novedad del instante.

Los personajes de Marguerite Duras no conocen la experiencia de la duración creadora. No puede aparecer ninguna novedad. Viven su vida en una especie de visión de su propia existencia ya vivida por otros, o a veces por ellos mismos, o por millares de otros antes que ellos.

Se comprende ahora hasta qué punto el tiempo está aquí aplastado sobre el espacio, y el espacio toma a su vez la forma cíclica de lo que siempre vuelve. Se entiende también que estemos en el universo del mito.

En efecto, se ha señalado con frecuencia, en Marguerite Duras, la generalidad impersonal que caracteriza a sus protagonistas. No se conoce más que un mínimo de detalles de su situación sociológica y psicológica. Por el contrario, sus «tropismos», los movimientos espontáneos, semiconscientes, de su psiquismo se tornan visibles, se manifiestan, como en *Moderato*, por ejemplo. Al quedar suprimidos o muy difuminados los puntos de referencia, los personajes son más bien lugar de acciones extrañas que sujetos de decisiones conscientes. A veces dan la impresión de ser infusorios en un acuario.

Comienza a surgir entonces una vida secreta, lo que Nadeau llama «las fuentes ocultas» de la vida. ¡Pero no todas las fuentes tienen la misma agua! La vida que se adivina así en estos entresijos está sujeta a la repetición, al retorno; no es en modo alguno la que se proyecta hacia delante y crea nuevos seres. Esta vida es más lunar que solar, más nocturna que diurna. Las novelas de Marguerite Duras hacen aflorar la presencia de profundidades míticas actuantes, de la muerte en el seno de la vida.

Que hay en nosotros esa pendiente que nos fascina en el pasado, que nos descubre, en un eterno retorno, la nada de la sociedad y la presencia obsesiva de la muerte, es evidente. No debemos, pues, pre-

guntamos si la visión del tiempo que, en Marguerite Duras, sólo trae de las profundidades la fascinación y el espanto, es más o menos profunda que la de Proust; es diferente.

Es importante decirlo: siempre ha habido personas que han experimentado la vida bajo el signo de la repetición y del vacío; «viven» para el momento, sin saber lo que harán después: la vida les resulta enigmática, impenetrable, y sin embargo, tienen que vivirla. Estas son las «puertas del infierno» de que habla Marguerite Duras en *Moderato Cantabile*. Pero todos y cada uno de nosotros hemos vivido nuestra «estación en el infierno».

## 3. *«SUB ELEMENTIS MUNDI»* (SOMETIDOS A LOS ELEMENTOS DEL MUNDO)

Acabamos de escribir la palabra «infierno»: el sentido de *Moderato Cantabile* es una especie de descenso a los infiernos, no a los de la mitología, sino a los que se ocultan en cada uno de nosotros.

Anne Desbaresdes vive bajo el signo del temor. Queda cautiva —total y progresivamente— de los lugares en que se desarrolla su vida: su casa; la habitación de la señorita Giraud; las lecciones de piano; el café del crimen donde la obsesiona la imagen de la muerta, donde los labios del desconocido, Chauvin, la fascinan. El tiempo ya no es para ella un espacio de génesis, de maduración. Es un espacio de repetición estéril.

Pues bien, Cristo nos ha liberado de esta cautividad, de esta sumisión a los «elementos del mundo», del espacio y del tiempo inmóviles, mediante su redención, que es liberación de la muerte, de la muerte total.

Esto es lo que dice un texto de Julien Green, *Varouna*. El escritor cuenta en él la historia de una mujer que vive en una casa antigua. En el siglo XVI, otra mujer vivió allí; buscó el sentido de la vida; lo entrevió a veces, otras lo perdió, lo halló de nuevo en su memoria. La

mujer del siglo XX, en sus sueños, en sus investigaciones de novelista deseosa de evocar aquella figura del pasado, halla la imagen de la Hélène del siglo XVI, le tiende las manos, le habla. Pero esta imagen del pasado no es un ectoplasma paralizante, un doble espectral. Es una presencia, una llamada, que le llega a través de los siglos, y ella la oirá. A la cadena del destino, alguien, vestido de blanco, le añadirá una cruz. La novelista, la Jeanne del siglo XX que intenta comprender la historia de la Hélène del siglo XVI, oye la llamada. Sus sueños, entonces, quedan habitados, ya no por fantasmas, sino por presencias tutelares. Una voz la interpela. En lugar de una presencia mediúmnica, de una evocación de los «muertos», se produce la mediación de una persona viva. Es la palabra que recuerda el pasado, lo hace presente de nuevo, mas para liberarlo, salvarlo, desembrujarlo.

Somos seres complicados. La fascinación del tiempo inmemorial, que gira en redondo, llevándonos sin cesar al mismo punto, es una imagen cósmica del drama de todo ser humano: el del pasado de cada uno, que es imposible negar, que nos paraliza también, y que es preciso integrar en la vida presente. No morir: salvar de nuestro pasado lo que está vivo, rechazar lo que de él es pecado, esto es lo que la fe cristiana realiza mediante la plegaria y la esperanza: el verdadero memorial.

Este texto de Julien Green nos ayuda a descifrar nuestra historia bajo el signo de la «comunión de los santos». Citémoslo:

> El tiempo es más largo que nosotros, y una vida no parece bastar para el cumplimiento de un destino. Una vida humana parece casi siempre incompleta. Es como un fragmento aislado en un largo mensaje del que sólo entrega una pequeña parte, frecuentemente indescifrable. (...) ¿Se trata de las mismas personas renacidas con siglos de distancia, o simplemente de un hombre y de una mujer que redescubren, en el fondo de sí mismos, como las parcelas de una herencia olvidada, los gestos, las palabras y los gritos de las generaciones desaparecidas? Miles de antepasados impulsan a un ser a actuar. (...) En el claroscuro de su conciencia, ¿por qué el individuo no podría hallar algún recuerdo de una existencia primitiva, que es la existencia de la raza? ¿De

> dónde vienen, en efecto, los temores del niño en una habitación sin luz, sino del terror de sus más lejanos progenitores a la entrada de una caverna oscura? (*Varouna*, págs. 1-3).

Se puede aceptar o rechazar esta aproximación a una obra de Julien Green. Pero descubre, en lo más hondo del «silencio», a una persona que quizá un día nos llame.

La vida humana se experimenta también, sobre todo por los verdaderos amantes, como lugar de génesis, de maduración, de presencia mediadora del pasado que se proyecta hacia el porvenir. La encarnación de Jesús es verdaderamente esto: salvación del espacio y del tiempo; recuperación del pasado en una perspectiva de esperanza, de luz y de perdón. En este sentido, «la esperanza es lo mismo que la reminiscencia», según palabras de Paul Ricœur. La esperanza de la salvación es la prueba de la significación del pasado, no de su abolición, sino de su asunción en una perspectiva abierta.

Los antiguos tenían, en mayor medida que nosotros, el sentido de la sumisión del hombre a los elementos de este mundo. Proyectaban, sin duda demasiado fácilmente, en el espacio y en el tiempo, figuras de diablillos y de demonios, y también de ángeles. Pero no es necesario hacer estas proyecciones, que, por lo demás, son más que meras personificaciones. En cada uno de nosotros se lee la sumisión al espacio y al tiempo. El riesgo de perderse, pero también la salvación posible, si creemos.

En el universo de Marguerite Duras, la situación de cautiverio, ¿se desvela o se elige? Es imposible decidirlo. En *Moderato Cantabile*, asistimos a una atracción, incluso a una especie de liturgia invertida de la muerte: los vasos de vino que bebe Anne en el café, que evoca, poco a poco, una especie de santuario de esta liturgia de la muerte; las repeticiones de palabras y de temas como una letanía; los gestos de las manos que se aproximan; por último, y sobre todo, la fascinación de una muerte hacia la que va Anne, deseándola y temiéndola, —pues la mujer muerta pidió que la mataran.

El universo de Marguerite Duras oscila sin cesar entre dos polos: el de la desgracia que se abate sobre los seres, por una parte, y el de la elección de esta desgracia, por otra.

La presencia del niño introduce en este mundo una dimensión nueva. El único ser que aparece siempre en *Moderato Cantabile*, sin entrar nunca en la ronda infernal de la fascinación, es el hijo de Anne. Hay niños en casi todas las novelas de Marguerite Duras. Sin duda, su presencia es, más que misteriosa, enigmática. No se integran en la trama. Permanecen fuera de ella y, sin embargo, están presentes.

Por eso, sin duda, al final de *Moderato Cantabile*, cuando Anne se dirige hacia el simulacro o el mimo de su muerte, el niño, por vez primera, está ausente. Y esta vez, el universo del espacio-muerte, del tiempo-espacio-muerte, se cierra sobre ella: Anne consiente en el miedo. Esta presencia del niño abre un poco el universo de Marguerite Duras a la dimensión paterna.

La novela *L'après-midi de Monsieur Andesmas* introduce en este universo, y lo hace por vez primera, el personaje del padre. Su trama gira en torno a la relación padre-hija.

Como veremos en *Hiroshima mon amour*, el padre de la adolescente está al mismo tiempo presente y ausente —igual que la madre, que aparece de forma intermitente. «Mi padre lo prefiere, mi padre lo prefiere», repite como un estribillo la joven cuyo nombre no sabremos nunca, pero que permanece en las tinieblas, como aquella que quizá un día le hable y le diga su secreto.

## II. HIROSHIMA MON AMOUR

A consecuencia de una petición de Alain Resnais —colaborar en una película sobre Hiroshima—, el cine ocupó un lugar cada vez más importante en la obra de Marguerite Duras. Primero, por el rodeo de una ampliación, un ahondamiento de lo que, con Ingmar Bergman, Marguerite Duras llama «escritos-cine»: la búsqueda de relaciones nuevas entre el lenguaje de las imágenes y el lenguaje de las palabras.

Esta búsqueda alcanza una cumbre con *Hiroshima mon amour*. El lenguaje cinematográfico es ya de una fuerza imprevisible. A fortiori, ¿en qué se convierte cuando habla un lenguaje apocalíptico, en este caso cuando evoca la bomba de Hiroshima? ¡Qué mundo, o mejor, qué «no-habla», qué «des-creación»! En unos segundos de estruendo cósmico, ochenta mil muertos, prólogo de la copia exacta de Nagasaki, segunda volatilización. Vuelve a nuestro recuerdo la muchacha de dieciséis años sorprendida por la erupción del Vesubio: huye para escapar a la persecución de la muerte; el camisón se le convierte en mortaja. ¿Cuál es su nombre? Como la protagonista de *Hiroshima mon amour*, no tiene nombre. ¿En qué estaba pensando cuando estalló el Vesubio? Igual, este japonés alcanzado por la bomba «oída» en el momento mismo de la muerte.

¿Cómo «decir» esta «sinfonía»? ¿Quién habla?: ¿yo?, ¿tú?, ¿él?, ¿vosotros? ¿Quién sufre estos sucesos?, los de Hiroshima, pero también los de Nevers. Está el padre de la joven, su madre tan extrañamente ausente, tan torpe y conformista. Por último, la mujer de treinta años, casada, con hijos, que «sucede» a la colegiala de largo pelo ondulante. Porque ha olvidado, tenía que olvidar, para vivir. Su vida de adolescente, repentinamente paralizada en el asesinato de su amor alemán, es su descenso a los infiernos, su «pequeño Hiroshima», evocación de las sombras de los muertos.

Sí, ¿quién podrá evocar esto? ¿Qué instrumento podrá reexpresar en una obra este colmo de horror? El hombre de hoy es a veces una historia que no tiene sentido. Y así, una serie de «palabras» cinematográficas introducen en nosotros a la vez una presencia y un extrañamiento.

A algunos les sorprenderá ver aquí el análisis de una forma aparentemente no literaria. Se trata, en realidad, de un nuevo modo de escritura, que volveremos a ver en Ingmar Bergman. Hiroshima y la película de Alain Resnais y Marguerite Duras nos interpelan. Debemos embarcarnos en este torbellino. No podemos contentarnos únicamente con atravesar esta tempestad; debemos sumergirnos en esta Pompeya, en este Herculano, bruscamente resucitados. Debemos ponernos a la escucha de los que no tienen nombre, pero que volverán a enseñar a nuestros hijos, tras un tiempo de recuerdo, a decir: «Hiroshima, a pesar de todo, mi amor».

## 1. Los que no tienen nombre

En su origen, *Hiroshima mon amour* debía ser una producción franco-japonesa destinada a ilustrar el tema de la paz, y muy particularmente el de la lucha contra la bomba atómica. Fueron Alain Resnais y Marguerite Duras quienes imaginaron su idea fundamental. Como dice Marguerite Duras en la sinopsis, se trataba de hacer algo distinto de esos innumerables documentales contra la guerra, en general bastante triviales, que combaten el horror con el horror.

De manera que debemos comenzar por la primera palabra del título: Hiroshima. La historia es la de dos seres que no tienen nombre. La francesa y el japonés no tienen nombre. El nombre que recibirán al fin de la película será, para él, Hiroshima y, para ella, Nevers, Nevers de Francia.

Estamos en Hiroshima. Una francesa de una treintena de años, un japonés de cuarenta y tantos. Estamos en una habitación de hotel.

> A esta pareja improvisada, no se la ve al comienzo de la película. Ni a ella. Ni a él. Se ven, en su lugar, cuerpos mutilados —a la altura de la cabeza y de las caderas—, que se agitan —oprimidos por el amor o por la agonía— y recubiertos sucesivamente por las cenizas, por la lluvia, de la muerte atómica —y por los sudores del amor cumplido (HA, Sinopsis, págs. 9-10).

Estas dos imágenes entrevistas se superponen desde el principio de la película. Como veremos, se superpondrán también al final: la vida, la muerte ambigua. Y entonces, quizá no se deba escribir el amor «o» la muerte, sino el amor «y» la muerte.

Marguerite Duras explica que el personaje japonés de la película debe tener un tipo internacional. Es ingeniero. Ser ingeniero es practicar una técnica que es, de suyo, internacional, pues es la misma en todas partes. Hace política; ha aprendido el francés para leer los relatos de la Revolución francesa, lo que indica, de paso, que es «de izquierdas». Esto nos recuerda un dato útil: que Marguerite Duras, que nació en Indochina en 1914, perteneció al Partido Comunista durante dieciséis años, de 1944 a 1960, y luego fue excluida de él.

El japonés debe resultar bastante anónimo. Es preciso que, al verlo, no se diga: «¡qué seductores son los japoneses!», sino: «¡qué seductor es este hombre!» (HA, Apéndices, pág. 151). En otros términos, forma parte de esa especie de unidad planetaria que descubrimos en los aeropuertos, en los hoteles internacionales o en los estudios de cine. Este personaje «no estaría profundamente desplazado en ningún país del mundo».

> No ha «hecho trampas» con la vida. (...) Es un hombre al que su existencia le ha interesado siempre, y siempre le ha interesado bastante para no «arrastrar» tras de sí un mal de la adolescencia que, tan frecuentemente, convierte a los hombres de cuarenta años en falsos jóvenes que siguen buscando algo que pudieran hacer para parecer seguros de sí mismos (HA, Apéndices, pág. 152).

Está casado, tiene dos hijos, es feliz, y Marguerite Duras le hace decir (no en la película, sino en los comentarios que añadió como

apéndice a su propio guión): «El que nunca ha conocido el amor de una sola mujer ha fracasado en el amor, incluso en la virilidad» (HA, Apéndices, pág. 153). Por eso vive, con esta francesa de una treintena de años con la que se encontró la víspera, un amor que es algo muy distinto de una aventura trivial, y lo vive primero como deseo, sin duda, pero con «violencia y sinceridad» (HA, Apéndices, pág. 153).

En cuanto a ella, cuyo nombre y edad exacta no sabremos nunca —en una parte del guión, tiene treinta y dos años; en otra, treinta—, tiene un rostro marcado. «Es más seductora que bella». Es una mirada. En ella todo «pasa por la mirada». «El amor la arroja al desorden del alma», pero también está casada. Tiene hijos, es feliz con su marido, que vive en París. Ama el amor mismo. Pero «sabe que uno no muere de amor»: ella misma ha sobrevivido a la muerte de un amor de juventud que tuvo en Nevers siendo muchacha. Sabe también que era la guerra (HA, Apéndices, págs. 154-155).

Al principio de la película, esta pareja nos es presentada como moderna, en el sentido de cierto anonimato. «Dos personas pueden conocerse en cualquier lugar del mundo» (HA, Sinopsis, pág. 9). La familia del ingeniero japonés estaba en Hiroshima en el momento del bombardeo. La francesa está en Hiroshima desde hace un mes porque se rueda allí una película pacifista. Entonces, ¿de qué hablan en la habitación de un hotel, donde los vemos al principio? Hablan de Hiroshima. Las imágenes describen el desierto nacido de la bomba atómica. El museo creado para hacer comprender a los turistas lo que fue aquella explosión. Pero «esto se repetirá», dice la joven mujer tres veces seguidas. Aunque él y ella digan: «Jamás otro HIROSHIMA».

Están en una cama. Marguerite Duras explica:

> Ella le dice que lo ha visto todo en HIROSHIMA. Se ve lo que ella ha visto. Es horrible. Mientras tanto, la voz de él, negadora, tachará las imágenes de mentirosas, y repetirá, impersonal, insoportable, que ella no ha visto nada en HIROSHIMA.
>
> Las primeras palabras de ambos son, pues, alegóricas (...). Imposible hablar de HIROSHIMA (...). Pues el conocimiento de HIROSHIMA se plantea a priori como un engaño ejemplar del espíritu.

«No hay nada, continúa Marguerite Duras, realmente sacrílego en hablar de HIROSHIMA en una cama de hotel; lo verdaderamente sacrílego, si el sacrilegio existe, es HIROSHIMA en sí» (HA, Sinopsis, pág. 10).

Lo único que se ha visto han sido cuerpos «cortados» desde los hombros hasta los riñones; de nuevo esos movimientos de agonía o de muerte. Luego se oye, en tono recitativo:

> —Escúchame. Sé más. Se repetirá.
>
> Doscientos mil muertos.
>
> Ochenta mil heridos.
>
> En nueve segundos. Son cifras oficiales. Se repetirá.
>
> (En la pantalla, se ven iglesias, se ven tiovivos, se ve Hiroshima reconstruida brutalmente; luego vuelve la voz recitativa:)
>
> Hará diez mil grados en la tierra. Como diez mil soles. Arderá el asfalto.
>
> (En la pantalla, se ven iglesias y anuncios japoneses)
>
> Reinará un profundo desorden. Una ciudad entera será levantada en el aire, y volverá a caer hecha cenizas.
>
> (Se ve arena, una cajetilla de Peace, una planta carnosa extendida como una araña sobre la arena)
>
> Surgen de la arena vegetaciones nuevas.
>
> (Cuatro estudiantes «muertos» —porque morirán, porque Hiroshima volverá a suceder— charlan a la orilla del río. El río, las mareas, las plazas cotidianas de Hiroshima reconstruidas, los muelles de Hiroshima reconstruidos)
>
> —Cuatro estudiantes esperan juntos una muerte fraternal y legendaria.
>
> Los siete brazos del estuario en delta del río Ota se vacían y se llenan a la hora habitual, muy exactamente a las horas habituales, de una agua fresca y llena de peces, gris o azul según la hora y las estaciones. La gente no mira ya a lo largo de las orillas fangosas la lenta subida de la marea en los siete brazos del estuario en delta del río Ota (HA, págs. 33-34).

Con la imagen de la marea en el estuario, el tema del nuevo comienzo de la guerra, del comienzo de un nuevo Hiroshima, de la eter-

na repetición de Hiroshima y también del amor que conocen juntos, este tema se amplifica, se desborda: Hiroshima se repetirá. Porque no es posible recordar realmente este horror. Se lo olvida. Y, entonces, se repetirá, porque los que harán que se repita Hiroshima no sabrán lo que no han vivido.

El tono recitativo de todo el texto resulta fascinador. Es extraño, voluntariamente irritante. Quiere meter en el oído del espectador un movimiento de marea, un movimiento de repetición eterna. Y cuando, unas imágenes después, la francesa aparezca como enfermera, será «la eterna enfermera de una guerra eterna» (HA, Sinopsis, pág. 13).

Este comienzo gira en torno a la palabra Hiroshima. Es una «historia trivial, historia que sucede cada día, miles de veces. (...) Esta relación amorosa, tan trivial, tan cotidiana, tiene lugar en la ciudad del mundo donde más difícil es imaginarla: HIROSHIMA. Nada es normal en HIROSHIMA. Un halo particular aureola allí cada gesto, cada palabra, con un sentido complementario de su sentido literal. Y éste es uno de los propósitos mayores de la película, poner fin a la descripción del horror por el horror, (...) pero hacer renacer este horror de las cenizas logrando que se inscriba en un amor que será forzosamente particular y 'fascinante'. Y en el que se creerá más que si se hubiera producido en cualquier otro lugar del mundo, en un sitio que la muerte no ha conservado» (HA, Sinopsis, pág. 11). Hiroshima es uno de esos lugares que la muerte ha conservado.

Se han conocido en Hiroshima. Es preciso entrar en el tempo de la película para entrar en la historia y para que nos parezca una historia que podría sucederle a cualquiera de nosotros. Se han conocido en Hiroshima.

> Entre dos seres, geográficamente, filosóficamente, históricamente, económicamente, racialmente, etc., lo más alejados que se puede estar, HIROSHIMA será el terreno común (¿quizá el único en el mundo?) donde los datos universales del erotismo, del amor y de la desgracia aparecerán bajo una luz implacable. En cualquier otro lugar, salvo en HIROSHIMA, es posible el artificio. En HIROSHIMA, no puede existir, so pena, una vez más, de ser negado (HA, Sinopsis, págs. 11-12).

Se desean. «Al dormirse, hablarán aún de HIROSHIMA. De manera diferente. En el deseo, quizá sin saberlo, en el amor naciente» (HA, Sinopsis, pág. 12).

No tienen nombre, como los D. P. (*displaced persons*) o como los personajes con iniciales, en Kafka, o bien H.C.E. (*Here Comes Everybody*) en *Finnegan's Wake* de Joyce (se puede suponer a cualquiera o, si se prefiere, al señor todo-el-mundo). La presencia de estos dos seres que no tienen nombre, y cuyo encuentro se produce en torno a un suceso trágico —el de la guerra—, recuerda el marxismo anterior de Marguerite Duras y de Resnais. Estamos en presencia de una especie de desvelamiento que, más allá de un supuesto orden social, revela, desnuda con brutalidad, con «implacabilidad», ese rostro de la existencia que se manifestó el 5 de agosto de 1945. Nos viene a la memoria la última trilogía de Ingmar Bergman, *Como en un espejo*, *Los comulgantes* y *El silencio*, donde pesa la obsesión de la guerra atómica.

## 2. Los amantes de Hiroshima

Marguerite Duras precisa que, tras este fragmento recitativo, se pasa enseguida a la historia personal de estos amantes, que dominará siempre sobre Hiroshima; si no, esta película —explica Duras— sería un documental novelado; por el contrario, siendo un falso documental, será mucho más convincente sobre la lección de HIROSHIMA (HA, Sinopsis, pág. 12).

El comienzo del encuentro está marcado por la curiosidad: el japonés le dice a la francesa, por la mañana: «Te aburrías de la manera que da ganas a un hombre de conocer a una mujer»; la continuación estará marcada por el deseo. Inmediatamente después del fragmento recitativo, que recuerda una ópera irónica, se ve en la pantalla una parte de sus cuerpos, pero sobre todo imágenes de Hiroshima, porque este encuentro, este amor, están bajo el signo del anonimato. Luego se oye a la mujer:

> Te encuentro, me acuerdo de ti. ¿Quién eres? Me estás matando. Me haces sentirme bien. ¿Cómo iba yo a imaginar que esta ciudad estaba hecha a la medida del amor?

En un comentario sobre esta película hecho por ella misma en los *Cahiers du Cinéma* y en un volumen publicado en Bruselas con el título *Tu n'as rien vu à Hiroshima* [«No has visto nada en Hiroshima»], Marguerite Duras dice:

> Este pasaje forma citas más especialmente femeninas. Corresponde a uno de esos momentos en que el placer, en su paroxismo, quiere emparentarse con la muerte.

Los personajes van a ir diciéndose entonces, progresivamente, lo que hacen en Hiroshima. Estamos en el centro de la memoria. Ella, una película. El, su trabajo. Es ingeniero. De este encuentro nacido del deseo y de la curiosidad, va a surgir un amor. En la tercera parte de la película, el japonés se encuentra con ella por la tarde, cuando se acaba de rodar la última secuencia de la película. Hace mucho calor; están entre el gentío; se ven niños que desfilan con la buena voluntad de todos los niños del mundo que participan en manifestaciones; llevan pancartas: «Nunca más Hiroshima», o bien otra pancarta donde hay una hormiga que dice: «Nosotras no tememos la bomba H». En este momento, el japonés le dice: «Creo que te quiero». Luego, cuando la ve en su casa, en la de él, «el amor pone en jaque al erotismo». Esta tarde, los dos conocen un momento de amor auténtico, colmado. Nace entre ellos un conocimiento. Luego, al oscurecer (es la cuarta parte), cuando están en el bar al borde del estuario del río Ota, la mujer va a conocerlo y amarlo cada vez más; él también va a amarla cada vez más. Se les ve con las mejillas juntas, cogidos de la mano. Luego, al terminar la noche (en la quinta y última parte), cuando van por las calles, cuando están en la estación, cuando se encuentran en el hotel por última vez, pero sin que pase nada, porque están más allá del deseo físico, en un amor imposible, él le dice: «Quédate conmigo en Hiroshima».

### 3. Memoria y profecía

Cuanto más se desarrolla el tiempo de la película, más se convierte en amor lo que había comenzado bajo el signo del deseo y la curiosidad. Pero, al mismo tiempo, en el momento en que este amor se hace más profundo, evoca otro. Un amor que la francesa conoció en Nevers cuando tenía unos veinte años, en lo más profundo de la segunda guerra mundial (la película se sitúa en 1957).

Las imágenes y el texto de la película nos llevan de nuevo a la habitación de hotel del japonés y de la francesa. Como describe Marguerite Duras:

> Ella está en bata en el balcón de la habitación del hotel. Lo mira. Tiene una taza de café en la mano.
>
> El duerme todavía. Tiene los brazos en cruz, está tumbado boca abajo. (...)
>
> Ella mira con intensidad anormal sus manos, que se estremecen suavemente, como a veces, durante el sueño, las de los niños. Son manos muy bellas, muy viriles.
>
> Mientras ella mira sus manos, aparece brutalmente él en lugar del japonés, el cuerpo de un hombre joven, en la misma postura, pero mortuoria, en el muelle de un río, a pleno sol (HA, pág. 43).

Es un soldado alemán, agonizante:

> Sus manos son también muy bellas, asombrosamente parecidas a las del japonés. Las agitan los sobresaltos de la agonía. (...)
>
> La imagen dura muy poco tiempo.
>
> Ella está inmóvil en su postura, adosada a la ventana. Él se despierta. Le sonríe. Ella no le sonríe inmediatamente. Sigue mirándolo atentamente, sin cambiar de postura. Luego, le lleva el café (HA, pág. 44).

Las imágenes del amor y de la muerte se superponen una vez más, como al principio de la película. Sin embargo, al principio, los espec-

tadores eran los únicos que veían a los amantes rendidos al amor, rendidos a la muerte. Sabían más que los protagonistas. Ahora, la francesa comienza a recordar. Ella también sabe o, más bien, comienza a recordar. Ve el amor vivido por ella. Ve el amor que está viviendo con el japonés. Lo ve como ya vivido.

Va a revivir realmente aquel amor que había olvidado y que vivió con el alemán, quince años antes. Está casada, tiene hijos. Había olvidado aquel amor de juventud. Va a redescubrirlo, a recordarlo de nuevo. Ve el amor que está viviendo como ya vivido y bajo el signo de la muerte; va a revivir aquel amor como si estuviera presente en el momento mismo con toda su intensidad, con su radical imposibilidad.

Aquí es cuando hay que prestar mucha atención a la técnica de la película. Porque, entre cada episodio, entre cada una de las cinco partes que la componen, ha pasado el tiempo. Un tiempo muy breve, un día y una noche hasta la salida del avión, por la mañana. Pero el tempo, el ritmo, se torna cada vez más lento, hasta una especie de inmovilidad, representada sobre todo por las calles interminables o por los anuncios luminosos que parpadean en la noche. A ella le gustan «las ciudades donde siempre hay gente que está despierta de noche, de día» (HA, pág. 106). Hay aquí una especie de densidad, de peso, que progresivamente hace el ritmo más grave, más lento.

Se perfila una especie de dimensión vertical. Descubrimos un tercer nivel de profundidad en la historia que contamos. El primer nivel era el de Hiroshima; el segundo, el paso del deseo al amor; el tercero es este redescubrimiento, esta resurrección del pasado. Pero, mientras que el pasado, cuando lo recordamos, suele estar presente en el minuto actual y nos ayuda a proyectarnos hacia el futuro en una acción nueva y creadora, aquí, por el contrario, este pasado pesa cada vez más y con toda su fuerza. Es como si apresara, como si atrapara, en una especie de sueño o de desdoblamiento, el suceso que se está produciendo, es decir, el amor que está viviendo con el japonés. En otros términos: el pasado sustituye casi al presente. El tiempo cobra una forma cíclica. Este pasado suprime la duración trivial; mejor dicho, se apodera de ella. La realidad del amor de esta joven francesa por el

japonés ya no es más que el recuerdo de un amor de juventud en Nevers. Un amor brutalmente interrumpido por el asesinato, la víspera de la Liberación, del alemán al que amaba. Dicho de otro modo: cuanto más profundo se hace el amor entre la francesa y el japonés, más aviva el recuerdo de otro amor, de un «mismo» amor, perdido, imposible, con el que se identifica.

Esto da la clave del procedimiento de superposición de dos imágenes, la del japonés, la del alemán en la agonía. Hay otra serie de rasgos, en el montaje mismo de la película, que confirman este punto.

Resnais muestra lo que le pasa a su heroína en veinticuatro horas. En ocasiones actúa, pero otras veces piensa. El pasado no es vivido cronológicamente, sino presentado en el orden en que aparece en la conciencia actual de la heroína. El montaje no subraya el contraste, sino la continuidad Hiroshima-Nevers. Hay montaje en paralelo de las calles de Nevers y de las de Hiroshima, en un mismo movimiento de la cámara. Los dos paisajes se confunden en una fusión continua. Para la gimnasia pasado-presente, Alain Resnais utiliza la yuxtaposición de las imágenes, los ruidos, la música, encabalgando los planos alejados en el espacio y en el tiempo. El mismo tema musical domina las imágenes de Hiroshima y las de Nevers. El comentario también se sitúa indistintamente sobre las imágenes que lo suscitan, Nevers, en Francia, pequeña ciudad a orillas del Loira, y el lugar real en que se pronuncia este texto: Hiroshima.

Otro detalle importante: las imágenes de Hiroshima son precisas, fascinantes. Su continua brillantez contrasta con la suavidad guateada de las orillas del Loira y el color grisáceo de Nevers. Además, muchas escenas de Nevers se han tomado con teleobjetivo, porque su campo reducido da al pasado que se evoca, que resurge (a la manera proustiana, pero con diferencias, como veremos), el aspecto fragmentario que cobra todo recuerdo. Estos procedimientos acentúan aún la relación, pero también la diferencia que hay entre Hiroshima y Nevers.

Es preciso evocar los acontecimientos de Nevers para que el personaje de la francesa cobre lo que llamaríamos, en lenguaje proustiano, todo su espesor temporal. Debemos evocarlo rápidamente sirvién-

donos de lo que dice la francesa en la película, y también del comentario hecho en primera persona, el «yo» que Marguerite Duras añade al final de su texto como ilustración de las imágenes de Nevers.

Nevers es la ciudad del duque de Nemours: fábrica de bonita loza azul. Está bañada por el Loira. Tiene catedral, con un coro románico y otro gótico, y una de las más bellas iglesias del románico auvernés, Saint-Rémy. Pero es también la ciudad donde Bernadette terminó su vida, y allí está enterrada. Es una pequeña ciudad de Francia, a orillas del Loira, del que Péguy decía que era el río más bello de Francia, «real, perezoso y campesino».

Pero Nevers se transforma en el recuerdo de la francesa:

> Nevers, donde nací, es, en mi recuerdo, indistinto de mí misma. Esa ciudad «que puede recorrer un niño» (...) fue inmensa para mí. El trigo llega hasta sus puertas. El bosque, hasta sus ventanas. Por la noche, las lechuzas llegan hasta los jardines. O sea que, allí, hay que prohibirse tener miedo. En cuanto al Loira, es tan dulce..., si tú supieras (*HA*, pág. 87).

El «tú» designa al japonés, pero el hombre a quien ella habla al evocar todo esto es a la vez el alemán y el japonés:

> El amor es vigilado allí como en ninguna otra parte.
>
> Gente solitaria espera allí la muerte. Ninguna otra aventura que no sea ésta podrá desviar su espera.
>
> En sus calles tortuosas se vive, pues, la línea recta de la espera de la muerte.
>
> El amor es allí imperdonable. El pecado, en Nevers, es de amor. El crimen, en Nevers, es la felicidad. El tedio, allí, es virtud tolerada.
>
> Por sus arrabales circulan locos. Bohemios. Perros. Y el amor (HA, Apéndices, pág. 129).

Se ve el contraste con el Nevers real, del que hemos presentado algunos aspectos. Este es el Nevers revivido por la francesa en el interior de su encuentro en Hiroshima. Es también Nevers durante la guerra. Esto, para los del Nuevo Mundo, sería difícil de entender. Como explica Marguerite Duras en los «apéndices» del guión:

> Estamos en el fondo de la guerra, el momento en que no hay esperanza de solución. La gente ya no se protege contra el enemigo. Se ha instalado la costumbre de la guerra. La plaza del Champ-de-Mars refleja una desesperanza tranquila. El soldado alemán la siente también. No se habla bastante del hastío de la guerra. En este hastío, las mujeres, tras las ventanas cerradas, miran al enemigo que anda por la plaza. Aquí, la aventura se limita al patriotismo, la otra aventura debe ser estrangulada. Pero no dejan de mirar. No hay nada que hacer contra la mirada (HA, págs. 126-127).

La francesa vuelve a verse a sí misma: por entonces, era aún casi una colegiala; las imágenes de la película la muestran vestida con una falda ancha, plisada, casi una falda de uniforme de internado, un abrigo tres cuartos, de cuero, con trabilla. El cabello le cae, ondulante, sobre los hombros; los domingos, baja corriendo en bicicleta a la granja de Ezy, en busca de la mantequilla que necesita para crecer. Pero ya la han arrancado de su infancia. La guerra ha puesto una pantalla entre su infancia y lo que ella es ahora.

> A las siete de la tarde, en verano como en invierno, en la negra noche de la ocupación, o en los soleados días de junio, la farmacia cerraba. Siempre era demasiado temprano para mí. Subíamos a las habitaciones del primer piso. Todas las películas, o casi todas, eran alemanas. El cine me estaba prohibido. El Champ de Mars, bajo las ventanas de mi habitación, era, por la noche, todavía más grande.
>
> El ayuntamiento no tenía bandera. Tenía que remontarme a mi primera infancia para recordar las farolas encendidas (HA, Apéndices, págs. 143-144).

Vuelve a ver su juventud interminable:

> Después de cenar, con mi padre, mi juventud me atenazaba la garganta. No le decía nada a mi padre. El me decía que yo era su único consuelo. (...) En mis sueños, la inmoralidad y la moral se mezclaron de tal forma que muy pronto no pude discernir entre una y otra (HA, Apéndices).

Un alemán viene una tarde a que lo curen en la farmacia. Ella le venda la mano, con odio, como le han enseñado. El alemán le da las gracias. Ella no levanta la mirada hacia él, como le han dicho. Él vuelve los días siguientes para que le acaben la cura. Después de oscurecer, ella toca el piano para su padre; distingue, en la plaza, una mancha blanca, la mano vendada del alemán: «Supe que un hombre me había escuchado tocar el piano por primera vez en mi vida» (HA, Apéndices, pág. 145). Todo esto se evoca en la pantalla con imágenes rápidas.

Un día, se dirige a la granja en busca de mantequilla. Se impacienta por lo mucho que dura la guerra. Se encuentra con el alemán:

> No se marchaba. La lluvia caía, recia. Luego llegó el sol, entre la lluvia. Dejó de mirarme, sonrió, y me dijo que observara cómo a veces el sol y la lluvia podían estar juntos, en verano (HA, Apéndices, pág. 146).

Ella descubre el mundo como belleza, como presencia.

«Nos vimos en los bosques. En los graneros. En las ruinas». Se ven algunas imágenes. Ella y él tras un lienzo de pared. El tiempo está siempre grisáceo. O bien se la ve correr en bicicleta, saltando barreras, precipitándose hacia él, saltando un murete, entrando en un granero:

> Me convertí en su mujer en el crepúsculo. Felicidad y vergüenza. Cuando estuvo hecho, la noche había caído sobre nosotros (HA, Apéndices, pág. 132).

Como en Hiroshima, cuando se convierte en la mujer del japonés.

> No nos habíamos dado cuenta.
>
> La vergüenza había desaparecido de mi vida. Sentimos alegría al ver la noche. Yo siempre había tenido miedo a la noche. Aquélla era una noche negra, como nunca después la he visto (...)
>
> Negra noche de la certeza. La miramos con atención, y luego con gravedad. Después, una tras otra, las montañas surgieron en el horizonte (HA, Apéndices, pág. 132).

Este amor hubiera podido llegar a ser un amor sencillo, enraizado en un hogar:

> Era mi primer amor.
>
> Yo no podía ya entrever la menor diferencia entre su cuerpo y el mío. Ya sólo podía ver, entre su cuerpo y el mío, una semejanza clamorosa.
>
> Su cuerpo se había convertido en el mío; ya no me era posible distinguirlo de él. Me había convertido en la negación viva de la razón. (...) Que los que nunca se hayan visto desposeídos así de sí mismos me tiren la primera piedra. Mi única patria era ya el amor (HA, Apéndices, págs. 147-148).

El soldado alemán al que amaba, en el momento en que la guerra iba a terminar, cuando los alemanes se batían en retirada, le había dicho: «Nos iremos a Baviera, amor mío, y nos casaremos». Esta réplica se encuentra en la quinta parte de la película, cuando la francesa ha vuelto a subir a su habitación del hotel, ella sola, y se lava el pelo en el lavabo. Se la ve de perfil con el pelo caído; pronuncia esta frase o, más bien, se oye a sí misma pronunciándola.

Se habrá reconocido un caso «trivial». La muchacha ha conocido, en su amor, una ausencia de límites en la entrega, en la sensación, en el gozo. Ha vivido este amor bajo el signo de una indistinción original. Con delicia y sentido de culpabilidad. Es un primer amor como el que ha conocido casi todo el mundo, incluso si no lo ha vivido así, con esta totalidad, este desprecio, esta ignorancia de las leyes y también este sentimiento de culpabilidad.

La continuación de la historia, es la muerte de este amor. Vemos la imagen: la llegada de la muchacha a su cita a orillas del Loira (debía marcharse con el alemán, aquella misma tarde, escondiéndose en el camión). Llega a lo alto de la escalera del muelle, que baja desde el castillo del duque de Nemours hacia la orilla del Loira. Parece una flor: «falda redonda y corta, nacimiento de los muslos y de los senos». La muerte golpea en este momento. El soldado ha sido mortalmente herido por un disparo desde un jardín. El estilo de este jardín, con su

chalecito un poco cursi, es el de los balnearios de 1900. «Hermano desconocido, no podías saberlo», dice la joven francesa. Ella pasará el día y la noche sobre su cuerpo:

> Permanecí junto a su cuerpo todo el día y luego toda la noche siguiente. (...) ¡Ah, cuánto tardó en morir!» (HA, págs. 99-100).

Hay cierta obscenidad, declara Marguerite Duras, en la manera de identificarse con su amante moribundo.

> Se podría creerla muerta de tanto como se muere de la muerte de él. (...) Se diría que lo ayuda a morir. No piensa en sí misma, sino tan sólo en él. Y que él la consuela, y casi se excusa por tener que hacerla sufrir, por tener que morir (HA, Apéndices, pág. 125).

Este tiempo cíclico nos devuelve a la primera imagen de la película; gira en redondo, es un eterno recomenzar. Los dos son prisioneros de este suceso de la muerte de él. No hay ni sombra de esperanza de presencia más allá de la muerte. «Los muertos queridos viven en nosotros», decía Gabriel Marcel. Para esta muchacha, esta muerte es una destrucción, un aniquilamiento brutal y total.

La señalan con el dedo en la ciudad de Nevers, como la hija del farmacéutico, la que «había estado con un alemán». Al ser liberada la ciudad, le rapan el pelo. Como dice Marguerite Duras, «esto es un absoluto de horror y de estupidez».

Francia entera está de fiesta. La joven se ha vuelto loca de maldad. Entra en una especie de eternidad sonambulesca, sin calificación, marcada, cuando la encierran sus padres, que se avergüenzan, por los ojos de un gato que entra por el tragaluz, «pupilas circulares donde nada se fija, (...) circos vacíos donde bate el tiempo» (HA, Apéndices, pág. 138).

Después de haberla rapado, quisieran que se fuese. Pero no se va. Tiene la impresión de tener todo el tiempo del mundo. Su madre, al encontrarla en el jardín, la vuelve a llevar al sótano; pesa como una muerta. La emparedan en aquel sótano. Se ha producido un desga-

rramiento, una ruptura. El amor la había hecho vivir en un mundo mágico de desafío y de encantamiento, en un clima de miedo y de felicidad. Este mundo, cortado ya del resto de la ciudad de Nevers; este mundo del amor vivido contra Nevers, cortado del mundo entero, se va ahora con el amor muerto. Este mundo del amor se pone a gravitar en torno a la nada, en torno a una brutal desaparición de todo.

Una mujer «nueva» nace de esta muerte. Le ha vuelto a crecer el pelo. Ha tardado un año. Abandona Nevers una noche de verano, en bicicleta, para irse a París. Cuando llega a París, es la mañana de la bomba de Hiroshima. «Estaba, estoy en la calle con la gente». Olvidará, se casará, será feliz con su marido. Se ha vuelto razonable. «Vi que, poco a poco, aquello se me iba pasando, y luego, cuando tuve hijos, necesariamente».

Todo esto, lo evoca la película para que se tenga la sensación del espesor del tiempo. En una especie de trance que la une con el japonés, en este café de la orilla del río donde se embriagan mutuamente, bebiendo cerveza, la francesa repite los temas del comienzo: «Me estás matando, me haces sentirme bien; defórmame hasta la fealdad». Todas estas frases, las ha dicho al principio de la película. Ahora se dirigen al japonés, pero también se dirigen al alemán. Se dirigen a ese ser doble que no es ni el alemán ni el japonés, sino la sombra del uno y del otro proyectada en un espacio interior cerrado, surrealista. Todo lo que sigue es del mismo estilo.

> Habla el japonés: «Te llamo». Habla la muchacha: «Te llamo. Me gustaba la sangre después de haber probado la tuya. Tu nombre alemán. Tengo ganas de ti. No volver a verte, pienso en ti. Estoy loca de amor por ti. Estás muerto, tu vida, tu muerte. Me matas. Vamos a quedarnos solos, amor mío. Luego, el grito con que culmina esta escena: «Era mi primer amor» (HA, IV parte).

En otras palabras, este resurgimiento del amor vivido en Nevers, que se asemeja, a primera vista, al resurgimiento proustiano, se diferencia radicalmente de él. En Proust, se revive el pasado como una especie de patria recobrada que aleja el momento presente, que lo

sustituye y nos proporciona la experiencia vivida, la plenitud de una realidad totalmente comprendida, totalmente surcada, totalmente vivida, misteriosamente aligerada, justificada.

Aquí, por el contrario, el pasado revivido es una sombra que se impone, un halo negro, una especie de desdoblamiento. Estamos en presencia de un tema central, no sólo en *Hiroshima mon amour*, sino en toda la obra de Marguerite Duras. Por ejemplo, en *Moderato Cantabile*, Anne Desbaresdes ha oído el grito de la mujer a la que mata su amante. Ese grito la obsesiona. Volverá, varios días seguidos, al café, para encontrarse con el hombre al que vio allí la primera tarde. Un hombre al que comienza a amar, o más bien al que descubre que amaba ya, porque lo había visto un año antes en una recepción dada con ocasión de la fiesta anual de las fundiciones.

Este mismo juego de espejos hace que, cuando la francesa de *Hiroshima mon amour* está reviviendo su amor de Nevers, sepa que aquel amor está muerto. El amor por el japonés, en la misma medida en que se hace más profundo, se convierte en un amor imposible. ¿Dónde se reúnen? Ya no es en Nevers, puesto que ya no están allí. No es ya en Hiroshima, pues Hiroshima no es sino la ocasión de evocar a Nevers. Se juntan en un tiempo que no es duración, que no es esa línea que se puede llenar con algo, bien porque se recobre el tiempo perdido, como en Proust, bien porque nos proyectemos hacia el futuro, como decía Bergson, «para crear un mundo nuevo asumiendo nuestro pasado». Viven este amor bajo el signo de la muerte. No están en ningún sitio. Viven un momento del tiempo que ya no es un momento del tiempo. Viven lo que Mircea Eliade llama el tiempo primordial, el tiempo del mito.

Los personajes de Marguerite Duras están cautivos de los «elementos de este mundo». Pero, mientras que en las novelas se trata de un suceso que le ha ocurrido a otra persona, aquí se trata de un suceso que le ha ocurrido a la propia protagonista y que viene a superponerse a lo que vive en el momento mismo. Al no haber podido afrontar la muerte de aquel amor, ni la limitación inevitable, el riesgo, la amenaza, que debemos superar cuando hemos conocido ese inicio de felici-

dad total y ese sentimiento de culpabilidad que casi siempre va unido a él, se ha quedado encogida, miedosamente anclada en el recuerdo de una felicidad «culpable y maravillosa». Es un «personaje arcaico», siempre temerosa de ver alzarse, en su inconsciente, a lo largo de un Leteo interior, no ya esas figuras solemnes que nos dejan envueltos en lágrimas y nos reintroducen en una vida verdadera, sino ectoplasmas, fobias, regresiones. Este es el objeto mágico que ha sepultado en su inconsciente, y que quisiera desenterrar. Ya no puede conocer verdaderamente a nadie. Ya sólo encuentra a dobles, a *Doppelgänger* del alemán al que amaba en Nevers. Ya no puede amar, si no es transfiriendo el amor del alemán al rostro del japonés. El amor que vive con el japonés sólo puede ser un amor muerto.

## 4. El olvido

En el momento en que la francesa grita «Era mi primer amor», el japonés le da una bofetada. Tanto Marguerite Duras como Alain Resnais han dicho que este gesto marca el final de la «transferencia». Lo que sucede en la película es una especie de psicoanálisis. La felicidad que conoció, mezclada de culpabilidad, ante unos testigos que representan la realidad: el otro, el juez, el padre, podría asumirla, aceptar que desapareciera, recordarla en una reminiscencia que ya no fuera opaca, ni tapada, ni cerrada, sino prospectiva, orientada hacia el porvenir.

¿Qué hay más allá de este gesto, más allá de esta transferencia? Podríamos esperar que asumiera su pasado, que lo aceptara como maravilloso, culpable, perdido, y que volviera a la vida cotidiana con todo ese pasado proyectándose hacia un futuro. Pero ella olvida su pasado. Todo el final de la película está centrado en el tema del olvido.

> Escúchame. Como tú, conozco el olvido; como tú, estoy dotada de memoria, conozco el olvido. He intentado luchar con todas mis fuer-

zas contra el olvido; como tú, he olvidado. Comienzo a acordarme menos bien de ti. [Tú, es el alemán, es el japonés].

Comienzo a olvidarte, incluso de sus manos me acuerdo mal. Del dolor, aquella noche, me acuerdo; pero algún día ya no me acordaré.

El japonés dice por su parte:

(...) me acordaré de ti como del olvido del amor mismo. Pensaré en esta historia como en el horror del olvido. Lo sé ya (HA, pág. 105).

Luego, completamente al fin de la noche, en la quinta parte:

Vendrá un tiempo en que ya no sabremos, en absoluto, nombrar lo que nos una. Su nombre se borrará poco a poco de nuestra memoria.

Luego, desaparecerá del todo (HA, pág. 115).

Y, por último:

Encantadores chopos de la Nièvre, os doy al olvido. Historia de cuatro perras, te doy al olvido (HA, pág. 118).

De mañana, a través de los cristales, apunta el día, terrorífico como el alba de los condenados. La francesa habrá conseguido ahogar al japonés y a sí misma en el olvido universal.

Pasa, por tanto, del recuerdo al olvido. Por lo demás, Marguerite Duras ha dicho que el olvido era el tema esencial de la película. El olvido del olvido. Volvemos, de nuevo, al comienzo de la película. Olvidaremos Hiroshima. Olvidaremos que hemos olvidado, y todo volverá a empezar. Olvidaremos el amor de Nevers. Olvidaremos el amor de Hiroshima, y volverá a empezar. La francesa va a olvidar, lo mismo que el japonés, también él, olvidará.

Otra obra de Marguerite Duras nos ilumina aquí: *Une aussi longue absence*. Un vagabundo ha estado casado con Thérèse, ha hecho la guerra; ha sido herido en la cabeza, lo han trepanado, y ha perdido la memoria. Toda una parte de su vida ha quedado sepultada. Cuando Thérèse encuentra de nuevo al vagabundo, reconoce en él al que ha amado; pero no está segura de que sea él, porque él la ha olvidado por

completo. Como dice admirablemente Marguerite Duras, «es un hombre que tiene la cabeza agujereada (la herida en la nuca por la que lo han trepanado). Es semejante a una casa bombardeada, en pie, pero irremediablemente destruida. Y, sin embargo, este hombre produce la perfecta ilusión de existir. ¿Sabe siquiera que esa cicatriz está ahí?» Una escena de la película *Une aussi longue absence* nos muestra a Thérèse bailando con el vagabundo. Este no tiene nombre. Ya no sabe quién es aquella mujer. Durante un momento, mientras baila con él, Thérèse le pone la mano en el hombro: siente en las yemas de los dedos la llaga abierta, la herida por la que lo han trepanado; ve, y nosotros vemos con ella, en un espejo del café, a aquel hombre, aquella casa bombardeada que parece mantenerse aún en pie.

La francesa, cuando deja al japonés, empieza ya a olvidarlo. Aparentemente, ella es un ser que tiene aún toda la vida, toda su riqueza: en realidad, es una amputada psíquica.

Algunas reflexiones permiten superar los datos de esta película. Es preciso ir más allá de este trance mediúmnico, paralizante, de esta evocación de los muertos. Es preciso volverse hacia una presencia mediadora y descubrir la reminiscencia. Hay que evitar hacerse un ovillo, buscar la felicidad que conocimos en el seno materno o en las rodillas maternas, esa felicidad total y un poco «culpable» que conocimos al principio de nuestra vida.

Pero también hay que evitar la amputación y el olvido. No podemos olvidar lo que hemos sido, lo que ha sido la humanidad. Ni replegarnos hacia el pasado con la nostalgia de un tiempo perdido que desearíamos recobrar intacto, ya sea en el tiempo primordial de los mitos cíclicos, o en el mundo del tiempo recobrado, que sólo existe en el mundo del arte.

Esta posibilidad de asumir el pasado, de prospectar el futuro, existe. Mas, para ello, es necesaria una presencia, una mediación; es necesaria una paternidad. En *Hiroshima mon amour*, hay un tema que se repite lancinantemente, con insistencia: es el tema del padre. Este padre no lo era. Estaba hundido en la tristeza y el vino. Todas las tardes mandaba cerrar la casa, pedía a su hija que subiera al primer piso,

que tocara el piano. Estaba locamente enamorado de su mujer, pero su mujer se había ido. Ya sea, dice Marguerite Duras, porque estuviera separada de él, o porque, al ser judía, hubiera tenido que irse a la zona sur para escapar de la persecución nazi. El padre está ausente del mundo de su hija. No es una presencia tutelar, ley o palabra mediadora. Aparece como el que dicta la ley, el que declara que se es culpable, el que encarna la ley y, al mismo tiempo, otorga la vida. Para ello, es preciso oír, escuchar una voz. Heidegger lo ha dicho: «El hombre no interpela al universo. Es, ante todo, interpelado por el ser, se descubre en la luz del ser».

En *Hiroshima mon amour*, falta esta presencia mediadora, que es exactamente lo contrario de una evocación mediúmnica. Ha faltado en el pasado de la joven francesa. Y ya nunca, al parecer, ha tenido ocasión de encontrar esta presencia que la interpele, que le hable:

> Voy hacia mi padre y lo miro desde muy cerca, hasta casi tocarlo. Duerme por el vino. No reconozco muy bien a mi padre (HA, Apéndices, pág. 131).

Y luego este estribillo: «Mi padre prefiere que me escondan, que me escondan en este sótano». No es éste el comportamiento de un padre auténtico.

Este universo de presencias mediadoras puede existir, debe existir en el corazón, pero no siempre existe. Existe menos que nunca en el universo marcado por Hiroshima y por la guerra. La paternidad mediadora es algo esencial. Está totalmente ausente en el universo de los protagonistas de Marguerite Duras.

Ahora podemos comprender la frase de Paul Ricœur que resume el sentido de *Hiroshima mon amour*: «La esperanza es lo mismo que la reminiscencia». La esperanza no es ni el olvido del pasado, como si nunca hubiera existido, ni tampoco el apego espasmódico al pasado, como si contuviera todo nuestro destino. No podemos ser ni amputados de nuestro pasado ni paralizados por él. Todo nos lleva a vencer esta tentación. Todos hemos conocido las delicias de la culpabilidad; todos hemos, más o menos, oído, escuchado la voz de los mediadores

que nos juzgaban, que nos invitaban a aceptar la muerte aparente de nuestra infancia. Es con todo nuestro pasado como debemos coincidir con el momento presente y, así, proyectarnos hacia un porvenir nuevo.

Así pensaba Bergson. Así, al parecer, lo dijo siempre Freud. El resurgimiento del pasado en la conciencia, en presencia del psicoanalista, tiene por objeto permitirnos desencallar, desanclar, desembarazarnos de esa especie de replegamiento enfermizo, arcaico, para proyectarnos hacia un futuro en el que podremos, de nuevo, actuar, juzgar, decidir, crear algo. Platón lo había previsto. La reminiscencia, es decir, el recuerdo auténtico del pasado, está abierta, animada por una misteriosa presencia. Es, como dice Paul Ricœur, «memoria del futuro».

Así, el cristianismo es exactamente lo contrario de la nostalgia del pasado. Lo contrario de un pasado del que fuésemos amputados. Es la invitación a recordar nuestro pasado personal, nuestro pasado humano: las delicias, el paraíso; la culpabilidad, el pecado original. Pero este recuerdo, sólo podemos vivirlo si sabemos que ya estamos salvados. San Pablo habla del pecado original después de haber hablado de Cristo. No se debe comenzar por el pecado original. Debemos comenzar por Cristo, comenzar por este acontecimiento «futuro» y a la vez «presente», que ilumina el pasado, lo desancla, lo eleva, lo desprende de sus ataduras con una felicidad perdida y una culpabilidad obsesionante.

El cristianismo es Abraham. Abraham no tiene nostalgia de su pasado. Se dirige a un país que Dios le mostrará. Esta peregrinación hacia el país que Dios le manifestará es la que ilumina su vida retrospectivamente. Todo esto resuena en el texto bíblico desde el principio hasta el fin.

## Capítulo II

# INGMAR BERGMAN Y EL SILENCIO

### Siglas y referencias bibliográficas

Obras de Ingmar Bergman:

C = *Los comulgantes.* (*Les communiants*).
CM = *Como en un espejo.* (*Comme dans un miroir*).

Las citas de los guiones de estas dos películas se toman de:

Ingmar Bergman, *Une trilogie de films: Comme dans un miroir, Les communiants, Le silence,* traducción y adaptación del sueco por J. Robnard; Robert Laffont, París, 1963.

FA = *Fanny y Alexander.*
SM = *Escenas de un matrimonio.* (*Scenes from a marriage, Scènes de la vie conjugale*).

Sobre Ingmar Bergman, la mayor parte de las referencias se encuentran en:

BS = Jacques Siclier, *Ingmar Bergman*, Classiques du cinéma, Éd. Universitaires, París, 1960,

y también en:

BJB = Jean BÉRANGER, *Ingmar Bergman et ses films*, Le Terrain vague, París, 1959.

Queremos agradecer muy especialmente a Jos Burvenich, que se ha entrevistado con el realizador sueco varias veces, su valiosa ayuda en la elaboración de nuestro análisis, gracias a su profundo conocimiento de la obra de Ingmar Bergman. Utilizaremos, como referencia de interés:

Jos BURNEVICH, *Thèmes d'inspiration d'Ingmar Bergman*, Coll. Encyclopédique du cinéma, Ed. Club du livre de cinéma, Bruselas, marzo de 1960, n.º 30.

Finalmente, para el estudio en profundidad de los temas tratados en este capítulo, nos referimos en varias ocasiones a:

Jean DANIÉLOU, *Dieu et nous*, Grasset, París, 1956.

# I. JUEGOS DE VERANO

Ingmar Bergman nació en 1918. Su padre era pastor luterano. Sus muchas dudas sobre la literalidad de la fe lo llevaban a contar en la catequesis muchas historias, pero sin enseñar nunca doctrina. Esto produjo, a veces, graves equivocaciones: un día, al preguntar el nombre del joven que había seguido un momento a los soldados que acababan de prender a Jesús, un alumno respondió: «¡Ben-Hur!»

Bergman fue creyente hasta los diecisiete o dieciocho años: hizo la primera comunión, y recibió la confirmación hacia los dieciséis. Durante una estancia en Renania, conoce a una joven vecina judía. Se enamora de ella. El noviazgo se ve truncado. Esto sucede en 1936. Pronto se supo que toda la familia de la joven había desaparecido en un campo de concentración. A Bergman le escandalizó que no protestaran los cristianos, protestantes o católicos, del pueblo donde vivía la familia. Preguntó a su padre si «Dios se interesaba» por los amores de los jóvenes. Su padre le respondió que «Dios tenía mucho que hacer para interesarse por las historias de amor de la juventud». «Entonces, dijo Bergman, ya no me interesa Dios».

Bergman contó esta historia en *Juegos de verano* (*Sommarlek*):

> Prefiero *Juegos de verano* por razones de tipo íntimo. Hice *El séptimo sello* con la cabeza. *Juegos de verano*, con el corazón. Esta historia quedará ligada, para siempre, a una parte de mi juventud: era, en su origen, una pequeña novela corta, escrita a los diecisiete años (*Cahiers du cinéma,* n.º 88, oct. de 1958, citado por Jacques Siclier, BS, pág. 45).

Los personajes de Bergman no consiguen conciliar la imagen de un Dios bueno, del que les habla la religión, con la realidad inhumana de un mundo dominado por la violencia, la amenaza de guerra, la injusticia y la soledad. Viven el conflicto entre el Dios de la liturgia lu-

terana —un Dios de gloria, de bondad, de luz— y la imagen del Cristo torturado —imagen de sufrimiento que, inevitablemente, hiere a todo ser humano.

Debemos ser conscientes de esta tragedia; debemos, ante todo, interrogarnos sobre el insondable misterio del «Dios que sufre». Una vez más, entrevemos aquí la profundidad de Dios, la que se atestigua en la tradición del Dios sufriente. Pero no se llega a descubrir el lenguaje oculto hasta haber descifrado numerosas letras e inscripciones en la arena.

En Estocolmo, y luego en Upsala, Bergman sigue cuatro años de estudios universitarios (1936-40), pero no aprueba ningún examen. Se dedica al teatro, como Camus, cuyo *Calígula* montará ya en 1947. Lleva, también, una vida desenfrenada.

> Habiendo escapado de la guerra por milagro (...), única intacta en medio de una Europa agotada y en ruinas, Suecia vivía entonces una crisis interna que creaba un clima de neurosis, especialmente entre los adolescentes. Una verdadera epidemia de suicidios y una angustia existencial azotaban a toda una generación, a la que sin duda, por su edad, ya no pertenecía Bergman, pero cuyos problemas seguían siendo los suyos. Problemas que eran menos de tipo social que moral (...) (BS, pág. 17).

Las primeras películas de Bergman (*Tortura* en 1944, *Crisis* en 1945) fueron tildadas de neuróticas. El público sueco olvidaba así lo que describe, por su parte, Jean Béranger:

> Habiendo vivido toda su adolescencia bajo el signo de la «Angest» (o angustia), la mayoría de estos jóvenes creadores habían sentido profunda indignación por el desmembramiento de Polonia, las deportaciones nazis, la invasión de las naciones hermanas, que son, para todo ciudadano sueco, Finlandia, Dinamarca y Noruega. Les creaba mala conciencia el verse obligados a permanecer impasibles ante los desencadenamientos de violencia (...), con los ataques aéreos terroristas sobre Londres y el conjunto de la costa inglesa, las represalias con bombas de fósforo sobre el puerto rival de Hamburgo, la destrucción de Varsovia, el aniquilamiento atómico de Hiroshima (...). Desde su

> «balcón» neutralista (...), nuestros «Quijotes» de Gamla Stan (el barrio bohemio de Estocolmo) habían comprendido muy pronto que, a pesar de los lemas egocentristas proclamados aquí y allá, cada ser humano lleva, quiéralo o no, las raíces del mal profundamente ancladas en el fondo de sí mismo, y que la verdadera victoria consiste menos en triunfar sobre un adversario intercambiable, elegido como chivo expiatorio, que en intentar, en la medida de lo posible, controlar los propios instintos y dominarlos (BJB, págs. 20-21).

Béranger prosigue diciendo que el cine de Bergman, como el de casi todos los grandes realizadores suecos, es, ante todo, «un cine del alma; —y, cuando digo 'del Alma', doy a esta palabra su sentido más amplio, tanto laico como religioso» (BJB, pág. 22). Con algunas excepciones, esta obra se sitúa menos bajo el signo de Zola que bajo el de Proust y el de Joyce (*ib.*, pág. 28). A quien se crea habilitado para juzgar a su prójimo, Ingmar Bergman le tiende un espejo y le recomienda: «Comienza, mejor, por mirarte a ti mismo» (BJB, pág. 21).

Frente al cine francés, «proletario» ya desde 1936, en medio de la explosión neorrealista italiana de 1942 a 1950, paralelamente a las películas de guerra y de ficción científica, algunos cineastas descubren que, rotas las cadenas exteriores, perdura una cautividad más fundamental. La obra de Bergman invoca sin cesar una especie de «unicidad necesaria»:

> Tal vez dentro de poco conquistemos la luna, (...) pero seguimos comportándonos de manera más salvaje que las fieras de TRADER HORN o de AFRICA OS HABLA. (...) En cada una de sus películas, este escrupuloso teórico predica sin descanso, a todas las criaturas de su «Gesta», la necesidad de un entendimiento mutuo, de un acuerdo recíproco, de un compromiso, aunque sea cojo, pero libremente consentido por todos, y que ya no tiene nada que ver con la abyecta resignación, tan cara a los que predican una explotación irreversible. Con un vigor y una crudeza que molestan a veces a las mentes estrechas, los protagonistas de Bergman lavan la ropa sucia en familia. Pero, en cuanto acaban esta colada, pueden vislumbrar por fin la esperanza, más allá del desaliento (BJB, págs. 24-25).

Bergman conecta así con Orson Welles, que, por los mismos años, «se esforzaba en derribar de su pedestal a los tiburones de las finanzas, a las cortesanas de gran lujo, y a ciertos hombres de leyes sospechosos» (BJB, pág. 25). Conecta también con Rossellini, el de *Europa 51* y *Umberto D*, y con Antonioni, sobre todo cuando éste «destierra el mito, demasiado fácil, del suicidio» (BJB, págs. 26-27). Y también, por último, con el Visconti de *El gatopardo*, ese motivo heráldico un tanto anticuado que aparece frecuentemente entre la nobleza de Palermo.

Podemos clasificar la producción de Bergman en tres períodos. El primero llega hasta 1950, y en él la obra se desprende con dificultad del impresionismo, del naturalismo a veces algo melodramático; pero se produce una obra clave, *La prisión* (1948), que contiene una especie de resumen de lo que vendrá luego.

Sigue una serie de películas en que el cineasta oscila entre el negro que baña un universo donde la felicidad es vivida siempre como un corto verano perdido y, por otra parte, el rosa de una especie de sonrisa burlona, un poco amarga. *Juegos de verano* (1950), regreso a la adolescencia, va seguida de *Mujeres que esperan* (1952), y de *Un verano con Mónica*: la ironía baña los cortos amores naturistas, pero disimula mal la tristeza de lo que podemos llamar, según las palabras de Jacques Siclier, «el viaje al final de la desesperación». Viene luego *Noche de circo* (1953), y a esta primera oscilación hacia el negro casi absoluto la siguen tres «obras rosa», como diría Anouilh: *Una lección de amor* (1954), *Sueños de mujer* (1955) y *Sonrisas de una noche de verano* (1955).

Llega entonces la tercera ola, donde ya no se trata tanto de una oscilación entre el rosa y el negro, sino más bien de un movimiento en espiral. En efecto, cada película, desde *El séptimo sello* (1956) hasta *El silencio* (1963), contiene todo el universo de Bergman. Cada obra recorre por completo las cuestiones que plantea, pero utilizando cada vez algún elemento de la anterior, abandonado ya en cierta medida, y que se convierte entonces en el centro de un nuevo círculo. Parece incluso que los anillos se ensanchan cada vez más, de suerte que la espi-

ral adquiere mayor amplitud. Desde *El séptimo sello* —o la búsqueda del conocimiento—, pasando por *Fresas silvestres*[1] (1957) —o el descubrimiento del sentido de la vida—, llegamos a *Como en un espejo* (1961), que se inscribe en un tríptico junto con *Los comulgantes* (1962) y *El silencio*.

Todas las películas de Bergman, hasta *El manantial de la doncella* (1959), finalizan con imágenes exteriores a los problemas planteados por la película misma. *Fresas silvestres* termina con la sonrisa del viejo profesor; *El séptimo sello*, con el niño de Mía, que dice «ba-ba» y ríe porque el morro del caballo está tibio y húmedo; *El rostro* (1958) acaba con el «tintineo» de la carreta que lleva a los enamorados a Estocolmo, a la corte del rey.

Este procedimiento se explica por el miedo del cineasta a llegar demasiado lejos en la afirmación o en la negación. Pocos creadores habrán subrayado tanto como Bergman el lado enigmático de la existencia. Así, las imágenes finales de muchas de sus películas nos devuelven a la vida sencilla y cotidiana, y más particularmente a alguna imagen de ternura, *ömhet*, la única realidad válida de la existencia, según Bergman; la más frágil y, a la vez, la más rica de sentido.

En *El manantial de la doncella*, cuando el padre toma en brazos el cuerpo de su hija asesinada y violada, brota de aquel lugar una fuente, y enseguida se ponen todos a rezar. Antes de criticar este final, habría sido necesario recordar que forma parte de la balada medieval que se ilustra. Es cierto, sin embargo, que este acto de fe que pone fin a la película nos deja un tanto perplejos.

Así mismo, se ha criticado vivamente el desenlace de *Como en un espejo*. David, el padre de Karin, al descubrir la dilección, le dice a su hijo:

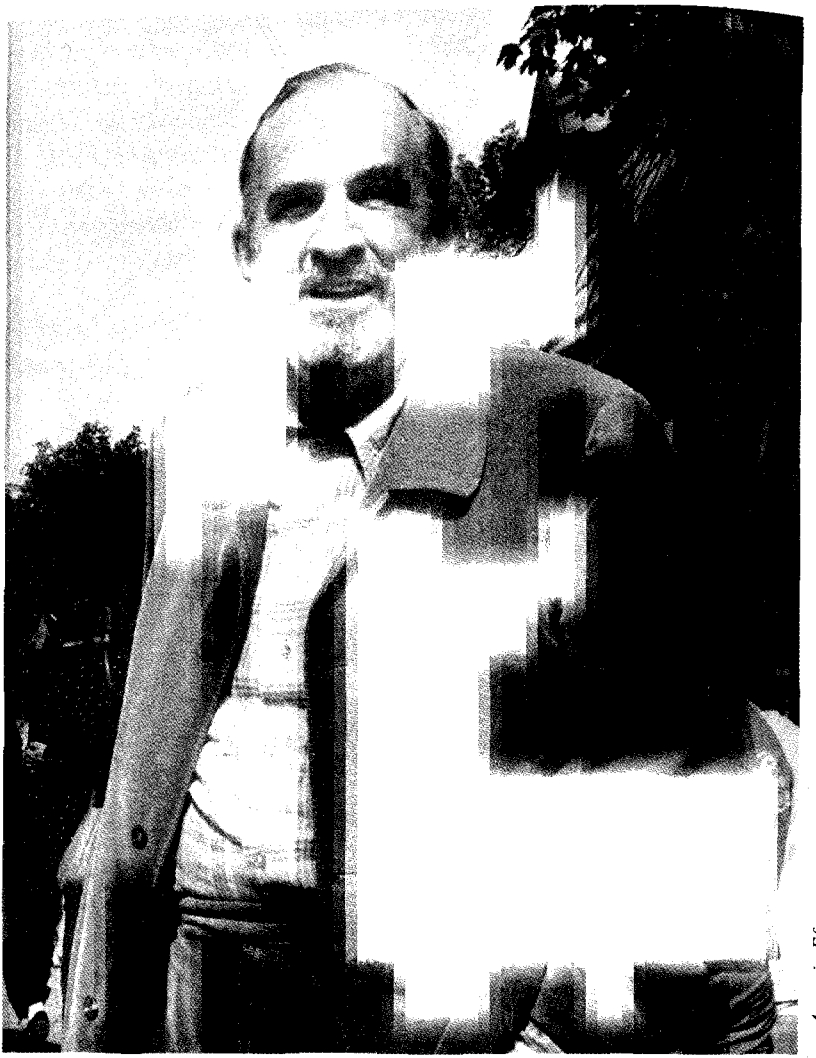
> David.— No podemos saber si el amor es una prueba de la existencia de Dios o si el amor es Dios en persona (...)
>
> Minus.— Para ti, Dios y el amor son el mismo fenómeno.
>
> David.— Mi inanidad y mi sucia desesperación se basan en esta idea (CE, pág. 110).

[1] Título que suele traducirse, erróneamente, por *Fresas salvajes* (N. de los T.)

Y la película se cierra con estas palabras de Minus: «¡Papá me ha hablado!» (CE, pág. 111), que vinculan el descubrimiento de Dios —o, al menos, el presentimiento de que todo amor es quizás un reflejo de Dios— con la experiencia del lazo paterno en el adolescente. Por vez primera, Bergman ha ligado, de manera explícita, el descubrimiento del amor, de la ternura, a la esperanza de que Dios exista. Esta esperanza, en las otras películas, sólo estaba indicada, sugerida, en el comportamiento mismo de los personajes. Recuérdese, por ejemplo, en *El séptimo sello*, la imagen de la familia de Joff y de Mía, que perfila, en el bosque maléfico por donde merodean la muerte y la desesperación, una extraña «sagrada familia», frágil, indefensa, pero más fuerte que la muerte en su inexplicable resplandor. Muchos estiman que esta imagen es más reveladora de otra posible dimensión de la existencia que las afirmaciones en cierto modo demasiado explícitas, demasiado edificantes incluso, del final de *Como en un espejo*.

Esta imagen nos invita a reflexionar. Primero, Bergman no busca el arte por el arte. Tanto Jacques Siclier (BS, págs. 12-13) como el Padre Burvenich han subrayado la intención más ética que estética que marca su obra. Utiliza la imagen, la música, la palabra, según sus necesidades. Cuando la idea ya no se puede visualizar, la obra pasa al diálogo literario. Aunque haya en esto influjo de la actividad teatral de Bergman, importa tenerlo en cuenta al juzgar el final de *Como en un espejo*. Esto es lo que explica la importancia que Bergman ha concedido siempre a los textos que sirven de base a sus guiones. Es también lo que justifica su presencia en nuestro estudio literario.

Vayamos más adelante: el diálogo final de *Como en un espejo* está ligado a una experiencia personal de Bergman. Su hija mayor —una de las gemelas que interpretan *Fresas silvestres*—, muy creyente, se sintió turbada un día porque el pastor, de tendencia liberal, que le enseñaba el catecismo con vistas a su confirmación, le había dicho que la Ascensión no era un «acontecimiento» histórico. Llorando, se lo preguntó a su padre; éste, viéndola tan feliz su fe, le contestó: «En efecto, no es un acontecimiento localizado como tal, pero Cristo volvió a su Padre; era Dios». Ingmar Bergman le preguntó al Padre Bur-



Agencia E/e.

*Ingmar Bergman, el cineasta de la ternura.*

nevich si esta respuesta era correcta. «Sí», le respondió éste. ¿Cuál es el verdadero Bergman?, prosiguió: ¿el que duda sin cesar?; ¿el que contesta positivamente para preservar a su hija que le pregunta? De este diálogo surgió la idea de la película *Como en un espejo:* la escena final no es una «moraleja» pegada artificialmente a un relato enigmático; se la puede considerar, al contrario, como la célula germinal de la obra.

## II. EL «DIOS-ECO»

*Los comulgantes*, estrenada el 12 de febrero de 1962 en Nueva York y en Estocolmo, forma la segunda hoja del tríptico. La traducción literal del título sueco, *Nattvardgästerna*, es «los huéspedes de la vigilia nocturna». El término procede de la liturgia luterana sueca. Alude a la misa que, en los comienzos de la Iglesia, se celebraba a última hora de la tarde, incluso por la noche, al fin de una larga velada durante la cual se participaba en la Eucaristía, espera de la resurrección. Este término subraya la relación entre la Cena y la fracción del pan, en la que estaba presente el Señor resucitado. Significa también la noche de este mundo, noche que, para el creyente, «se ilumina como el día».

La historia comienza con la misa: es mediodía, un domingo de fines de noviembre. El suelo está helado. Comienza a caer la nieve. La iglesia medieval de Mittsunda está situada entre dos burgos, Hol y Djuptjarn. La parroquia es un anejo del curato de Frostnas. El pastor, Thomas Ericsson, tiene que celebrar la liturgia en dos iglesias cada domingo, pues los pastores son demasiado pocos. Nueve fieles asisten a la Cena este domingo: es la gran lástima de las iglesias de Suecia, frecuentemente vacías; situación que se repite en casi todo Occidente.

La película nos hace seguir la liturgia luterana de la Iglesia sueca, tan semejante a la nuestra. Entre los nueve fieles, habrá cinco comulgantes. «El cuerpo de Cristo entregado por ti, la sangre de Cristo entregada por ti», dice el pastor. Entre los «comulgantes», hay una mujer joven, enigmática, Martha Lundberg; un anciano baldado por el reuma, Algot Frovik, el sacristán; una mujer de más edad, que espera un hijo, la señora Persson, y, por último, su marido, Jonas.

Después de la misa, la señora Persson y su marido hablan con el pastor. A Jonas le obsesionan el odio en que se educa a los chinos y la amenaza de la guerra atómica. El pastor dice cosas vagas: «Hay que

apoyarse en Dios; hay tantos medios para oponerse a la guerra...». El matrimonio se va, pues sus hijos han quedado solos en casa. El pastor le hace prometer a Jonas que volverá muy pronto, dentro de veinte minutos, en cuanto haya dejado a su mujer en casa.

Después entra Martha en la sacristía. Tras la muerte de su mujer, el pastor ha vivido dos años con ella, que lo persigue con su amor. Al principio, él se dejó llevar a esta relación. Ella lo quiere, pero él a ella no. Más tarde, el pastor la despidió. A Martha la atrae la fe del pastor y, curiosamente, esta misma fe la empuja a la maldad. Deja una carta al pastor, en la que le explica que ha pedido a Dios que la ilumine, y ha visto la luz: se debe al pastor.

Entre tanto, por la tarde de este domingo, Thomas, el pastor, se queda dormido. En sueños, ve a Jonas, que vuelve a buscarlo. Thomas le dice que sólo ha conocido a un Dios protector, nacido de sus temores infantiles. Le obsesiona el silencio de Dios desde la muerte de su mujer. Deja de creer, y le ofrece a Jonas su amistad. Cuando despierta, se entera de que Jonas ha sido hallado muerto: se ha suicidado en medio del campo nevado. La señora Persson recibe la noticia con una resignación estoica. «Estaremos solos, todavía más», comenta el pastor en su sombría meditación.

Siempre perseguido por Martha, que se aferra a él, pero cuya ternura rechaza, el pastor va a celebrar por segunda vez la Cena, por la tarde, en la iglesia de la aldea. No hay nadie, excepto una anciana. Algot Frovik intenta explicar al pastor que ha comprendido la pasión de Jesús, el abandono de Jesús por su Padre. Mientras tanto, Martha sueña con atraer de nuevo al pastor, sacándolo de sus ensueños religiosos, al único terreno verdadero para ella, el de la ternura, de su ternura.

Thomas parece ausente, enfermo. Se diría que ya no cree. Desde la muerte de Jonas, ya no conocemos sus sentimientos internos. Comienza la misa, a pesar de todo. Y es ésta la imagen con que se cierra la segunda película de la trilogía.

Tal es el contexto en que se sitúa la crisis religiosa del pastor. Como vemos, son datos clásicos en el universo de Bergman. Permiten formular ya desde ahora la hipótesis que nos guía en este análisis, a

saber, que el aspecto muy negativo de esta película es quizás el envés de una búsqueda más auténtica del verdadero rostro de Dios.

La vocación pastoral de Thomas parece ligada a un miedo a la vida. Esto se manifiesta en un recuerdo que le cuenta a Martha cuando se dirige, por la tarde, a Djuptjarn para el segundo servicio dominical. En el paso a nivel del ferrocarril, muy cerca de la estación de Frostnas, las barreras están bajadas; suena la campana de advertencia y se enciende la luz roja. Thomas frena y para el motor. A lo lejos, se oye el tren, que se acerca. Le cuenta entonces a Martha:

> Una noche, cuando era niño, me desperté oprimido por un temor espantoso. El tren aullaba abajo, en la curva; ya sabes, viviamos en la vieja rectoral cerca del puente. Era una noche hacia el fin del invierno; una luz extrañamente violenta bañaba los hielos y el bosque. Salí de la cama y recorrí todas las habitaciones buscando a mi padre. Pero la casa estaba vacía. Llamé y grité, pero nadie me respondió. Entonces me vestí lo mejor que pude y corrí hacia la orilla del agua. Durante todo ese tiempo, gritaba, lloraba, llamaba a mi padre (C, págs. 184-185).

El carácter fascinante de este recuerdo está acentuado por la secuencia que encuadra el texto que acabamos de leer:

> El tren pasa con un estruendo majestuoso, entre una nube de vapor y un torbellino de nieve. Los topes y los enganches traquetean, chirrían los cojinetes y los frenos. La hilera de vagones se inclina y cruje en la curva, gimen las agujas; luego, se desliza rechinando hasta la estación de Frostnas, donde se detiene (C, pág. 185).

¿Cómo no recordar la escena del paso del tren ante Gerald y Gudrun, en *Woman in love*, de D.-H. Lawrence? Hay, en ambos casos, la misma imagen de una máquina inhumana, insensible, que invade el horizonte y que subraya, con su monstruosidad y su anonimato, la soledad y el abandono psicológico del niño:

> Thomas.— Estaba abandonado, sin padre ni madre en un mundo totalmente muerto. Me puse enfermo de terror. Mi padre tuvo que permanecer junto a mi cama toda la noche.

> Martha (distraída).— ¡Qué papá más bueno!
> Thomas.— Mi padre y mi madre querían que me hiciera sacerdote (pausa), y cumplí su voluntad (C, pág. 185).

El lazo psicológico de esta vocación con el miedo —deseo de permanecer acurrucado junto a sus padres— y con el fracaso se pone de manifiesto en la secuencia siguiente:

> Las barreras se alzan, vacilantes, y el viaje continúa, subiendo en dirección a la iglesia, que se encuentra al otro lado de la aldea (C, pág. 185).

En la escena en que Thomas habla con Jonas en sueños, cuando se queda dormido en la sacristía de Frostnas, el pastor evoca su vocación:

> Puedes creerme, tenía grandes ilusiones. Quería llegar a ser un hombre extraordinario; ya sabes cómo se piensa cuando uno es joven. Mi madre me protegía de todo lo malo, de todo lo feo, de todo lo peligroso. Yo no sabía nada de la maldad ni del mal. Era como un niño cuando fui ordenado sacerdote (C, págs. 155-156).

Y, más adelante, precisa:

> Elegí el sacerdocio porque mi padre y mi madre eran creyentes y profundamente piadosos. Quería hacer lo que ellos deseaban, aunque, en realidad, no los amase. Así, me hice sacerdote y creí en Dios. (Se ríe). En un Dios inverosímil, totalmente privado y paternal, que, naturalmente, amaba a los hombres, pero, entre ellos, a mí más todavía (C, pág. 156).

La imagen de Dios se mezcla casi necesariamente, al principio, con estas proyecciones del miedo infantil, con el reflejo de cobijamiento del niño en el tibio círculo del cariño familiar. En otros términos, la relación entre el descubrimiento existencial de la realidad de Dios y la experiencia del lazo de filiación con el padre es fundamental; hasta tal punto que la ausencia o, sobre todo, la degradación de la imagen del padre en la vida de un niño le dificulta extremadamente el

acceso a Dios. Recordemos al Frantz von Gerlach de *Les séquestrés d'Altona* de Sartre, y también la idea central del universo de Joyce sobre la ruptura del lazo de engendramiento paterno como origen de todos los desórdenes y de todas las inquietudes humanas. El padre representa la ley que juzga y da la vida. Que el niño, en su angustia nocturna, vague por la casa buscando a su padre es una reacción profundamente humana y verdadera. La paternidad terrenal es una imagen, la de Dios, el Padre de las luces, «de quien toda paternidad recibe el nombre, en el cielo y en la tierra».

Sin embargo, esta dimensión paterna puede también llegar a ser un obstáculo si cobra una forma infantil de repliegue ante lo real. La verdadera relación del hijo con el padre está en el respeto, pero también en el valor con que el niño, guiado por su padre, va siendo iniciado en el afrontamiento de lo real. El vínculo con el padre no significa que el niño permanezca siempre subordinado psicológica y biológicamente; debe hacerse consciente, asumirse libremente, en una comunión hecha de respeto y de deseo leal de ser padre a su vez, de convertirse a su vez en centro de vida, de libertad, de amor.

Este crecimiento psicológico no destruye el vínculo de paternidad y de filiación, sino que lo lleva a su madurez. El niño se hace entonces *ebenbürtig* [«de igual condición»] a su padre: en el caso de Kafka, por ejemplo, el hecho de casarse habría significado esta entrada en el círculo del padre, esta acogida en la igualdad. En otras palabras: entre la sumisión pasiva —que es una fase inevitable, pero transitoria, de la relación de filiación— y el «asesinato del padre», por el que se accedería a la edad adulta, entre el conformismo temeroso y la «liquidación de los valores paternos», hay un camino estrecho y difícil.

Sucede lo mismo, *mutatis mutandis*, en la relación religiosa. Es cierto que nunca participaremos directamente en la vida del Padre divino como tal; sólo a través de Jesucristo, a quien estamos asociados como *filii in Filio*, Le decimos *Abba*, Padre; esta filiación nos permite participar, con Jesucristo, en Él, en su reino (*Symbasiléusomen*, «reinaremos con Él», dice san Pablo). Es claro, por consiguiente, que la relación de hijo adoptivo no significa un infantilismo prolongado, una

especie de estado de «minoridad» perpetua, sino, por el contrario, la entrada en el reino, la participación en la humanidad señorial del nuevo Adán resucitado, pues «estaremos con el Señor para siempre». Recibimos sin cesar la vida divina, que viene del Padre celestial; la recibimos en el Hijo, al que nos une el bautismo: «Ya no soy yo quien vive; es Cristo el que vive en mí».

La vocación del pastor Thomas, ligada al respeto a su padre, no ha evolucionado nunca en el sentido de una vocación adulta. Su apego al padre sigue siendo infantil. Temía a sus padres porque los necesitaba, pero no los amaba verdaderamente. Tampoco su idea de Dios se había elevado más allá de una proyección de su miedo.

Esta escena de *Los comulgantes* es semejante a la que cierra *Como en un espejo*. Allí también, Minus oye, de boca de su padre, palabras que dicen que Dios es amor. ¿Podría verse aquí una crítica de Bergman a lo que él mismo parece afirmar en la primera hoja de su tríptico? Tendríamos entonces un procedimiento frecuente en el cineasta, que tanto teme ir demasiado lejos, en la negación como en la afirmación.

El descubrimiento de la filiación por Minus también deberá madurar, no sólo porque sea su padre quien le haya dicho que la idea de Dios-amor es verdadera, sino porque es preciso descubrir la verdad. El padre vuelve a ser, aquí, mediador de una verdad que no posee, pero que lo posee, también a él, y en la que participa igual que su hijo.

Lo que sorprende sobre todo es la diferencia de clima entre las dos escenas. En *Como en un espejo*, David descubre que todavía no ha sido un verdadero padre para sus hijos, especialmente para Karin. Del mismo modo, Minus nunca había «hablado» realmente con su padre. La relación padre-hijo era inexistente, o, al menos, estaba degradada, ya que David veía en la locura de su hija tema para una novela interesante. El segundo ataque de locura disipa las nubes. David descubre lo que debería ser la ternura: la realidad más esencial de la vida, sin la cual no podemos, literalmente, respirar, y, al mismo tiempo, la más frágil, la más fácilmente caricaturizada, la más débil también, pues «el amor» que sentía por Karin, el que por ella sentía su yerno, el de su

hermano, Minus, no habían sido capaces de salvarla de la locura, del espanto ante el silencio de Dios. Es en la ausencia de ternura, en el vacío, podríamos decir, donde David comprende que la ternura es la única realidad, tan necesaria como el aire que se respira, pero está, al mismo tiempo, «más lejos que la India y que China».

En este marco concreto, en esta crítica de sí mismo, en esta especie de descubrimiento de lo que debiera haber sido —y no ha sido— para sus hijos, es donde David comprende «que el amor existe en cuanto realidad en el mundo de los "hombres"» (CM, pág. 109). Cuando añade, como hemos dicho más arriba: «No podemos saber si el amor es una prueba de la existencia de Dios o si el amor es Dios en persona» (CM, pág. 110), ya no se aparta de lo real: lo afronta. Unas horas antes, en efecto, le ha dicho a su hija Karin:

> David.— No podía soportar que hubieras heredado la enfermedad de tu madre, y huí a toda prisa; (...)
>
> David.— Ya ves, Karin, uno traza un círculo mágico en torno a sí, y deja encerrado en el exterior todo lo que no forma parte de los juegos secretos. Cada vez que la vida rompe el círculo, los juegos se tornan insignificantes, y grises y ridículos. Entonces, uno traza nuevos círculos y construye nuevas murallas.
>
> Karin.— ¡Pobre papaíto!
>
> David.— Sí, claro, pobre papaito, que se ve obligado a vivir en la realidad (CM, págs. 94-95).

Precisamente porque acepta la realidad, David accede, al fin, a la entrevisión del amor, y, quizá, de Dios como amor. También Minus, inmediatamente después de su primera experiencia amorosa, al oír a su padre que le habla, accede por vez primera al descubrimiento de un posible sentido del suceso que acaba de presenciar.

El personaje principal de *Como en un espejo*, según el propio Bergman, no es Karin, sino David; queda claro el sentido de la comparación que hacemos aquí.

Así, pues, la similitud entre las dos escenas es tan sólo aparente. Por un lado, hay una «vocación» que sigue siendo infantil, frente a un padre del que no sabemos nada, salvo que es «muy piadoso»; por el

otro, el descubrimiento de la verdadera paternidad, que afronta una realidad que se había esquivado hasta entonces.

El análisis de las escenas de *Como en un espejo* nos proporciona así un dato central sobre el problema del sentido de la vida en Bergman. El Dios del pastor Thomas no es, en efecto, más que el «círculo mágico fuera del cual arrojamos todo lo que no concuerda con nuestros juegos secretos». Para David, sus novelas eran uno de esos círculos; para Thomas, «Dios» es otro de ellos. Ese dios no era más que un medio para exorcizar el miedo ante la realidad.

> Era como un niño cuando me ordené sacerdote. Luego, todo llegó de repente; fui, algún tiempo, capellán de marinos en Lisboa. Fue durante la guerra civil española, de la que éramos espectadores de primera fila. Rehusaba ver y comprender. Me negaba a aceptar la realidad. Yo y mi Dios vivíamos en un mundo aparte, un mundo bien ordenado, donde todo concordaba. Alrededor de esto, todo era vida de sufrimiento, la verdadera vida sometida a suplicio. Pero eso, no lo vi. Mi mirada estaba vuelta hacia mi Dios.
>
> (...)
>
> Quiero decir, sencillamente, que nosotros, tú y yo [se trata de Jonas, ante el cual cree hallarse Thomas, en su sueño febril], de modo diferente, nos hemos encerrado en nosotros mismos. Tú con tu miedo, y yo.
>
> (...)
>
> Así, me hice sacerdote y creí en Dios. (Se ríe). En un Dios inverosímil, totalmente privado y paternal, que, naturalmente, amaba a los hombres, pero, entre ellos, a mí más todavía.
>
> (...)
>
> Thomas.— Un Dios que garantizaba todos los tipos de seguridad que uno pueda imaginar. Contra el espanto de la vida. Un Dios-sugestión que compuse tomando un poco de aquí y otro poco de allá, y fabricándolo con mis propias manos. Jonas, ¿comprendes mi terrible error? ¿Comprendes qué mal sacerdote debe de ser un pobre hombre como yo, encerrado en sí mismo, consentido y ansioso?
>
> (...)
>
> Thomas (fogosamente).— ¿Puedes imaginarte cómo son mis oraciones? Dirigidas a un Dios-eco que daría respuestas benévolas y bendiciones tranquilizadoras (C, págs. 156-157).

Rara vez se ha descrito tan bien lo que Bergson llama el Dios de la religión cerrada, el creado por completo, o casi, a partir de la función fabuladora. Es evidente que, con frecuencia, la fe en Dios puede resultar desviada en el sentido de un círculo mágico destinado a ocultarnos la realidad, que nos fabricamos sin cesar una imagen tranquilizadora de Dios, de un Dios que nos ama, que nos preservará, por ser nosotros objeto de una misteriosa predilección, de tal o cual desdicha que se abate sobre los demás, pero que nosotros sólo entrevemos vagamente; que nos formamos constantemente esos «dioses de bolsillo» (*pocket-god*), ese pequeño amuleto, esos ídolos tranquilizadores, esos grisgrises y esos tabúes que tocamos, que palpamos regularmente para exorcizar el maleficio que nos amenaza, que me amenaza a mí. La Escritura tiene un nombre para esto: idolatría.

Bergman ha hallado una expresión sorprendente para caracterizar a este falso dios: lo llama «dios-eco». Este dios no es, en efecto, sino el eco de nuestros temores, de nuestros deseos de dicha, de nuestra ansia de quedar a salvo. No es más que el eco ensordecido del cantante ciego que, ante una pared, puede tomar fácilmente por realidad el sonido que percibe, pero sabe, en el fondo de sí mismo, que sólo recibe una creación propia, un reflejo de su sensibilidad. «No creemos; tenemos miedo», decía un esquimal a un misionero que le preguntaba sobre su religión. Thomas no ha creído nunca; ha tenido miedo toda su vida. Se ha forjado un ídolo para exorcizar su miedo.

> Lo protegí de la vida y de la luz. Lo estreché contra mí en la oscuridad y en la soledad. La única persona que tenía derecho a ver a mi Dios era mi mujer. Ella me daba apoyo, me animaba, me ayudaba, calafateaba mis grietas (...)
>
> (De pronto, se echa a reír)
>
> (...) ¡Yo no soy un sacerdote, soy un mendigo que necesita tu ayuda! (C, págs. 157-158)

El cariño por su mujer era otro medio de tapar los agujeros. El amor, la ternura incluso, pueden contribuir a encerrarnos en el círculo mágico de la irrealidad y del ensueño. ¡Dios como relleno, como

masilla destinada a tapar todas las fisuras por las que pudiera alcanzarnos lo real! ¡Qué cómodo es deslizarse por esta pendiente, y qué fácilmente la bajamos!

Antes de mostrar el necesario descubrimiento de la realidad, conviene recordar hasta qué punto este comportamiento idolátrico, egoísta, en torno a un dios fabricado, es humano, incluso casi inevitable, en la evolución de toda vida religiosa. Julien Green ha dicho, sobre los terrores que se apoderan del niño a la entrada de una habitación entenebrecida, que nos vienen de nuestros más lejanos antepasados. Creemos haber superado estos temores, pero permanecen en nosotros, están siempre presentes. Entonces, cuando se desvela el rostro de la muerte, ¿cómo no íbamos a recurrir ante todo a ese dios cercano, tranquilizador, que tan gustosamente mezclamos con el rostro de nuestro padre? ¿Cómo no buscar, en ese momento, las huellas de nuestros sueños infantiles?

En *El manantial de la doncella*, no puedo contemplar la partida de la joven virgen, hija de Micer Torë, sin que se me encoja el corazón. La fe en Dios, en la reidora niña rubia que su padre toma en brazos amenazándola con llevarla a casa de los Troll, se mezcla con un universo de poesía y de belleza donde las hadas buenas tienden la mano a los caballeros. En medio de los pastores que van a violarla y matarla, ella ríe, inocente e imprudente, mezclando con su parloteo juvenil la confianza en Dios, que la protege, y su espontánea visión de un universo de belleza y de ternura. Y, mientras tanto, las sombras se adensan en el jardín y los ojos de los villanos se empañan de luz oblicua.

Pero la infancia también irradia presentimientos de inmortalidad, de luz celeste, como decía Wordsworth (*Our birth is but a sleep and a forgetting*). La fe se viste espontáneamente de los matizados colores de la poesía. Dios parece cercano; el mal, remoto, y hay un paraíso luminoso tras la ventana de la casa de nuestros padres, donde jugamos todavía, aunque el recreo haya terminado hace tiempo, pues «sabemos» que nada realmente terrible puede sucedernos.

## III. EL «DIOS-ARAÑA»

La niña de *El manatial de la doncella* será violada y asesinada. La inocencia será asesinada. Karin, en *Como en un espejo*, recaerá en la locura, y ya no se recuperará. La bruja, en *El séptimo sello*, morirá en el silencio y en la angustia, sin tener nada que decirle al caballero. Los chinos que obsesionan a Jonas en *Los comulgantes* son educados en el odio; se harán con la bomba atómica, y la utilizarán.

Esta revelación es inevitable y necesaria. Para Thomas, se produjo a la muerte de su mujer. Con ella muere el falso dios que se había fabricado. El amor infantil que alimentaba Thomas por su mujer es descrito al fin de la película por Blom, el organista, una especie de doble del escudero sarcástico y descreído de *El séptimo sello*:

> Blom.— Mira, esto te interesa. Sí, su mujer. Una verdadera portera. Cuando cayó realmente enferma, nadie se lo creía. Y se murió. Por supuesto, no era comedia. Y Thomas, es tan psicólogo como mis viejos botines. Sólo veía por sus ojos. No vivía más que para ella. La quería con locura. A ella, que no tenía ni un solo sentimiento, ni un pensamiento generoso. Pero él estaba ciego; a eso se le puede llamar amor. ¡Dios santo! Pero aquello consumió al pastor. Y ahora, está acabado (C, pág. 193).

Y así, cuando Jonas, obsesionado con China y la guerra atómica, visita al pastor, éste se muestra incapaz de ayudarlo con su fe. Su contacto con la realidad ha sido terrible; ha obrado en él como una especie de torbellino que se lo lleva todo. Las palabras «debemos tener confianza en Dios» (C, pág. 134) ya no son más que psitacismo.

Como el «dios» en el que creía Thomas no era más que un eco de sus deseos y de sus temores, no es de extrañar que, ante la realidad desnuda de la desgracia, este «dios-eco» ya no responda. Nunca había respondido. Ha bastado con que las murallas mágicas, que nos devol-

vían el sonido de nuestras llamadas, fueran destruidas; era preciso que el hombre estuviera solo, o en un universo silencioso, para que el eco se apagara y se convirtiera en el «silencio de Dios»:

> Martha.— ¿Qué sucede, Thomas?
> Thomas.— No te atañe.
> Martha.— Dímelo, de todos modos.
> Thomas.— El silencio de Dios.
> Martha (pensativa).— ¿El silencio de Dios?
> Thomas.— Sí. (Larga pausa) El silencio de Dios (C, pág. 139).

Cuando el dios que no era sino el rumor de nuestros deseos muere con la muerte de estos deseos, descubrimos, como primera experiencia, una soledad total. El relato de la muerte de su madre, en la *Autobiografía* de Julien Green, ilustra este punto. Él también se sentía protegido, convencido de que nunca podría alcanzarlo ninguna desgracia. Cuando descubre la muerte, descubre también el «silencio» de ese Dios demasiado cómodo, demasiado cercano, demasiado fácil, que era el suyo:

> Dando unos pasos llegué hasta la ventana de cortinas rojas, y allí fue donde Dios me partió el corazón. Por primera vez en mi vida, supe lo que era sufrir. Comprendí, lo comprendí todo. Sin moverme, sin lágrimas, en el más profundo silencio, recibí el choque de la muerte.
> (...)
> Dios mío, ¿dónde estabas en aquel momento? No sentí ni tu presencia ni tu dulzura; me hallé en una espantosa soledad. Me parecía que una máquina diabólica cortaba el aire a mi alrededor como para encerrarme en mí mismo, pues me ahogaba de dolor, pero no lloraba (J. Green, *Partir avant le jour*, Grasset, París, 1963, pág. 221).

En aquel momento, Julien Green se abría a una experiencia de Dios más alta y más verdadera. Entreveía el rostro, temible al principio, del Dios verdadero; y sigue siendo así, pues del Dios verdadero se dice que «sus caminos no son nuestros caminos». ¿Habremos olvidado acaso aquella admirable confesión, de asombrosa verdad humana,

del cura rural de Bernanos? El médico le había dicho que ya no viviría mucho, apenas unos meses; se echó a llorar; luego confesó: «Que Dios me perdone: no pensaba en Él».

Esta experiencia del «silencio» de Dios, de la súbita desaparición de esas «voces» para dar paso al silencio, reaparecerá en la tercera película del tríptico de Bergman: *El silencio*.

Hay otra imagen que expresa también el choque producido por el descubrimiento del silencio de Dios. Recordemos que, en *Como en un espejo*, Karin cree que va a oír una voz que le responda; por la tapicería rota o por la puerta desajustada del fondo del desván, a veces pasa el viento y susurra como una presencia.

La imagen de la puerta que se abre, hacia la que uno se vuelve «como si esperara algo», es una de las obsesiones de Ingmar Bergman. La secuencia en la que vemos a Karin de noche, mientras su marido duerme, vagar por el desván, pegarse a la pared, esperando no a un médium o una sombra paralizante, sino una presencia o una palabra benéfica, resulta aún más trágica por el hecho de que, unos instantes después, se hará realidad.

Desde *Juegos de verano* hasta *El séptimo sello*, el gesto de volvernos hacia un rincón oscuro donde tal vez un visitante, de pie, confundido con las paredes de madera, nos susurre una palabra, nos hiela de horror. *Fanny y Alexander* habla del mismo miedo paralizante, pero aquí quizá sea sólo un juego.

Aparece entonces el momento crucial de *Como en un espejo*. Cuando por fin Karin cree que Dios va a manifestarse, lo que entrevé cuando la puerta se abre, cuando la cortina de tul se infla, cuando busca más allá de la realidad, no es una presencia benéfica, sino una «araña». La imagen, en este caso algo fácil, del helicóptero que viene a buscar a la enferma, manifestando con la ironía feroz de su maquinaria anónima la ausencia de «respuesta», produce un efecto tal vez algo melodramático —al que Bergman no siempre es capaz de renunciar. A pesar de todo, esta imagen se superpone a la de la araña para reintroducir como única «realidad» la locura, la soledad y la maquinaria de una sociedad mecanizada.

Bergman ha dicho que la araña es, desde su infancia, una de sus obsesiones. Le produce una especie de pánico. Más que una influencia de Dostoyevski —en quien, como sabemos, este tema también aparece en un contexto de caricatura diabólica de Dios—, hay que ver aquí una imagen de miedo infantil. Más exactamente, Bergman expresa así el choque psicológico. Recordemos lo que decíamos al principio: hasta el final de su adolescencia, Ingmar Bergman fue un creyente fervoroso; recibió la confirmación con fe. El choque de la desaparición de la joven judía a la que amaba le causó el trauma que hemos dicho.

No hay que buscar en otro lugar el origen de este sentimiento enigmático que se apodera de varios personajes de Bergman. En el viento de la noche, en las flores del verano, en el grito de las aves, hay a veces una complicidad con los «juegos de verano», y, otras veces, una especie de maleficio terrible e inasible, amplificado en Escandinavia. Los personajes de Bergman, al salir de su confianza en Dios un tanto mágica, se encuentran repentinamente inmersos en una naturaleza misteriosa donde lo que se sabe del amor de Dios, de su respuesta, resulta ser una monstruosa araña.

Estamos de nuevo en la angustia. El espejo se oscurece. Esta escena central aparece en *Los comulgantes*:

> Thomas (fogosamente).— ¿Te puedes imaginar cómo son mis oraciones? A un dios-eco que daría respuestas benévolas y bendiciones tranquilizadoras.
>
> (...)
>
> Thomas.— Cada vez que confronté a Dios con la realidad, vi que se volvía feo, repugnante, un Dios-araña... un monstruo. Por eso lo protegí de la vida y de la luz. Lo estreché contra mí en la oscuridad y en la soledad (C, págs. 157-158).

El silencio de Dios, en los personajes de Bergman, se torna incredulidad e increencia. Hace tiempo que Martha ha sacado esta conclusión:

> ¡El silencio de Dios! Dios se calla; Dios no ha hablado nunca, porque no existe. En realidad, resulta asquerosamente fácil (C, pág. 144).

El pastor no accede sino poco a poco a este miedo de que Dios no exista. Al quedarse solo, cuando Martha lo deja por primera vez, después haberle confiado él su experiencia del silencio de Dios, crece su angustia. El retrato de su mujer le recuerda el pasado, el dolor de perderla: «Dios me ha vencido», gime (C, pág. 147). Lee la carta de Martha. Ella le confiesa que, habiendo rezado a Dios para que le diera una tarea que correspondiera a sus fuerzas y un sentido a su vida (C, pág. 150), su plegaria ha sido «escuchada» al descubrir que esta tarea era el pastor mismo; que lo ama y que debe vivir para alguien, lo cual es duro para su orgullo (C, págs. 151-152).

El pastor cae luego en el sueño durante el cual sueña que Jonas está ante él y que él le cuenta la historia de su vocación al «dios-eco», y su descubrimiento del «dios-araña». Es entonces cuando, en el sueño, se «coloca bajo el crucifijo», el crucifijo doloroso y patético que describe la película (C, pág. 146), y se pregunta, dirigiéndose a Jonas, al que cree ver ante sí:

> Thomas.— Y si ahora Dios no existe, ¿cuál es la diferencia?
> (...)
> Thomas.— La vida se hace incomprensible. ¡Qué alivio! La muerte se convierte en una extinción, en la desagregación del cuerpo y del alma. La crueldad de los seres humanos, su soledad, su miedo, todo se hace evidente, traslúcido. No es necesario explicar el sufrimiento incomprensible. Las estrellas, los planetas, los cielos del universo se crearon solos y recíprocamente. No hay creador, ser permanente; no hay pensamiento vertiginoso e inconmensurable (C, pág. 159).

Ante la incredulidad, el sentimiento primero experimentado en sueños es el de una especie de alivio. Se acabaron las búsquedas agotadoras en que nos esforzamos por conciliar la imagen de un Dios amoroso y benévolo con la abrumadora realidad de la violencia y la dureza. El sufrimiento sólo es incomprensible si se cree en la existencia de un Dios bueno; borrada esta imagen, el sufrimiento existe sencillamente, sin que tengamos que seguir indagando.

Un filósofo más exigente diría que la ausencia de Dios hace que el sufrimiento mismo sea todavía más explicable. Por mucho que se diga

que el sufrimiento es, como tal, el residuo estadísticamente inevitable de un mundo basado en la ley de los grandes números, la cuestión sigue siendo saber por qué «les toca un número malo» a unos y no a otros. ¿Por qué estoy enfermo yo, por qué soy pobre, desgraciado, etc.? Caemos entonces en el absurdo.

Al final de la película, Blom da una versión burlona de esta incredulidad, cuando le dice a Martha:

> Blom.— Oye, Martha. Así sucedía con este amor. (Cita.) «Dios es amor y el amor es Dios. El amor es la prueba de la existencia de Dios. El amor existe como realidad en el mundo de los humanos». Ya ves que me sé el rollo. Estuve atento cuando el pastor predicó la buena palabra. Adiós. (Se ríe.) ¡Anda, tortolita enamorada! (C, pág. 193).

En efecto, cuando vivía su mujer, Thomas predicaba el amor como la prueba de que Dios existe. Pero ¿cómo seguir diciendo que Dios existe cuando se piensa en los chinos educados en el odio, que se preparan para las armas atómicas? Probar la existencia de Dios a partir de la existencia del amor humano es para el pastor una irrisión.

La crítica del último diálogo de *Como en un espejo* parece reducir a la nada la conclusión de su película anterior. Sin embargo, es preciso subrayar que, inmediatamente después de esta malvada salida de Blom, Bergman escribe: «La maldad se desvaneció tan rápidamente como había aparecido» (C, pág. 193). El problema, mejor dicho, la perplejidad de Blom («abre mucho los ojos, como si quisiera ver mejor», C, pág. 194) viene de la ausencia del amor en el pequeño mundo en que ha vivido: el pastor amaba ciegamente a una mujer que no merecía tanto amor. Todo esto es señal de que la vida está mal hecha, de que el amor que debería existir no existe. La ironía se refiere a la pretendida existencia del amor, que en realidad está ausente. Esto es al menos lo que piensa Blom en su ironía mordaz.

El sueño del pastor resulta premonitorio. Era el fruto de su anterior conversación con Jonas; en ella, había percibido su incapacidad para ayudarlo; por otra parte, su conversación con Martha lo había

preparado. Acababa de descubrir que Martha lo amaba, que quería entregarse a él, cuando él ya no la quería.

Por último, el sueño de Thomas es también revelador de su estado profundo. En efecto, cuando se despierta, reina un silencio absoluto (C, pág. 161), signo sensible de la ausencia de Dios en un mundo desierto. Esto es también lo que lee Thomas en el rostro de Cristo crucificado, como si esta imagen, de la que hasta entonces había tenido miedo, le revelara de pronto su significado: también Cristo había conocido el misterio del abandono. Donde buscaba una presencia, sólo había soledad. Bergman comenta:

> Ni un coche, ni una huella. Ni un ruido; la nieve sigue cayendo mansamente.
>
> El silencio de Dios, el rostro convulso de Cristo, con sangre en la frente y en las manos, el grito silencioso tras los dientes descubiertos.
>
> El silencio de Dios (C, pág. 160).

Entonces Thomas, gimiendo, dice: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» (C, pág. 160).

Podría no haber aquí más que la experiencia cristiana de la identificación con la pasión de Cristo. Pero es como si Thomas viera, en el grito de Jesús en la cruz, la confesión de la nada. Es ésta una idea de Gide: según él, el grito de Jesús, «ingenuamente» referido por san Mateo, habría sido piadosamente silenciado por san Lucas. No hay nada de esto, como se sabe: estas palabras de Jesús son el primer versículo del Salmo 21. Este salmo termina con una última parte que muestra al Justo sufriente, escuchado por Dios. Vemos aquí, en la persona de Jesús crucificado, la experiencia de la fe.

Volvamos al texto de Bergman. Parece evidente que lo que el cineasta quiere expresar aquí no es la prueba, sino la desesperación:

> Sale de la habitación. Es la una y media, y el sol atraviesa las nubes de nieve. Está alto, al otro lado del bosque, y proyecta su luz densa y roja a través del silencio; cae sobre los muros, los blasones, los dorados de la madera del púlpito y el sombrío agujero de la sacristía. Un silencio pesado llena la gran pieza, sube hasta la bóveda de crucería,

se adhiere a las esculturas de profetas del triforio, pesa sobre las losas de piedra y las inscripciones medio borradas del suelo. Como si hubiese volado la vida, de repente, en el último instante.

Thomas cae de hinojos y, luego, con la cabeza inclinada hacia el suelo de piedra, se levanta apoyándose en las palmas de las manos, se reincorpora a medias, jadeante.

Thomas.— No. (Pausa.) Dios ya no existe.

Se pone nuevamente en pie y se queda allí escuchando, inmóvil. La repentina luz del sol lo deslumbra. La cabeza le da vueltas; está sin aliento.

Thomas.— Ahora, soy libre. ¡Por fin libre! (C, pág. 161).

En su sueño, Thomas descubre además una realidad que hasta entonces había descuidado. De tanto vivir con su Dios, había perdido el sentido de la fraternidad humana:

Thomas.— Estamos solos, tú y yo. Hemos abandonado la única condición humana posible, la de vivir con los seres humanos, y por eso nos vemos empobrecidos, sin alegría y llenos de angustia. Todo este hedor de vieja divinidad, toda esta impotencia sobrenatural y este humillante sentimiento de culpabilidad...

Jonas.— (Desvía la mirada.)

Thomas.— Vivirás, Jonas; el verano está cerca, las tinieblas no serán eternas. Tienes tu tablada de fresas, y tus jazmines en flor. ¿Te das cuenta de lo bien que huelen? Y unos días largos y cálidos. Es el paraíso terrenal, Jonas. Es algo por lo que se puede vivir.

Jonas.— (Mira hacia la pared.)

Thomas.— Tenemos que vernos, tú y yo. Hablaremos de este día oscuro; nos haremos amigos. Nos hemos hecho regalos mutuamente, ¿verdad? Tú me has regalado tu miedo y yo te he regalado un Dios que ha sido matado (C, págs. 159-160).

La mención de las «fresas silvestres» evoca una imagen muy del gusto de Bergman, la de la vida sencilla, feliz, de quienes no se plantean demasiadas cuestiones y viven el momento presente con toda naturalidad. Es María la que señala al viejo profesor emérito el lugar de las fresas del bosque. En *El séptimo sello*, Mía ofrece al caballero

leche y meruéndanos; él se lo agradece y, mientras come, ella le dice: «Siendo dos, es mejor». En *Fresas silvestres* —*Smulstronstallet*, que significa el tiempo y el lugar de los meruéndanos—, cuando el viejo Isak Borg encuentra el lugar de su juventud donde Sara, a la que amaba con un egoísmo inconsciente, iba a coger fresas, siente cómo su corazón se desgarra y, al mismo tiempo, despierta en él una imagen suya, de niño, que tenía olvidada.

Dostoyevski, en *El adolescente*, muestra cómo, si Dios está «muerto», los hombres tendrán que acercarse unos a otros para darse calor, protegerse y amarse más atentamente, ya que, para algunos, el sol se pone de verdad por última vez. Un sueño de ternura, de amistad sencilla, obsesiona así al pastor. Quiere recuperar el tiempo perdido. El sueño del paraíso terrenal ilumina su horizonte.

Al despertar, no hallará el paraíso terrenal, sino la soledad; comprenderá que sólo ha visto a Jonas en sueños. Entre el «Vivirás, Jonas» (C, pág. 159), y el «Soy libre. Por fin libre» (C, pág. 161), llega, de forma inesperada, la noticia del suicidio de Jonas: entra una mujer, jadeante; cuenta cómo los hijos de Frederiksson han hallado en la nieve el cuerpo ensangrentado de Jonas junto a su escopeta de caza (C, pág. 163).

Lo mismo que en *El adolescente*, donde la imagen del paraíso terrenal no es más que una reminiscencia del cuadro de Claude Lorrain *La edad de oro*, seguida inmediatamente por la dura realidad de los conflictos humanos, tampoco en *Los comulgantes* Thomas y Jonas comulgan con la vida, sino con la muerte.

Bajo el golpe de la noticia de este suicidio, que es un trágico desmentido de sus sueños de libertad, Thomas hace ver brutalmente a Martha que no la ama, que le fastidian sus mezquinas debilidades, sus minúsculas atenciones, sus pequeños cuidados y sus pequeñas enfermedades.

Cuando se halla ante la señora Persson, Thomas habla con una sobriedad casi dura. Ella está esperando un hijo; ha comulgado por la mañana con una humildad sonriente. Tiene más serenidad que su es-

poso —es mujer y lleva la vida dentro de sí. Pero desvela bruscamente su desamparo.

> Su mano suelta la manilla de la puerta; luego, va a sentarse en los peldaños de la escalera y se estira el vestido, tapándose las rodillas y las hinchadas piernas. Sus manos siguen sujetando el borde del vestido.
>
> Sra. Persson.— Bueno, una se ha quedado sola (C, pág. 182).

Thomas le propone rezar con ella, pero ella le contesta «No, no, gracias». Y se va a hablar a los niños. Apenas parece recordar la presencia del pastor. Cuando él le dice: «Le hablé, pero no podía hacer nada», ella contesta: «El señor pastor ha hecho, ciertamente, todo lo que estaba en su mano» (C, pág. 183). Repite así, sin saberlo, las palabras dichas por Jonas en el sueño del pastor.

La señora Persson es, así, la imagen de la mujer de siempre, sencilla, que acepta tanto la muerte como la vida, que cree en Dios, pero que también sabe que hay una soledad que no se vence nunca. Ha «comulgado» en la soledad y en el silencio de Dios.

# IV. DIOS OCULTO

Henos aquí en la última encrucijada de la búsqueda de Dios.

Concluir, desde esta experiencia del vacío (el «dios-eco» y el «dios-araña»), que Dios no existe, sería olvidar la mitad del problema. Así se hace con demasiada frecuencia.

Prácticamente, la experiencia negativa que aquí se ha descrito queda cautiva de lo que Bergman llamaba el Dios que actúa por «presión», el Dios que no es más que una reacción de la función fabuladora que crea sin cesar imágenes para disimular el abismo de la muerte. No hay en esto ninguna «inspiración», ningún descubrimiento de una realidad que, aun estando más allá de lo inmediatamente perceptible, no deja de ser real. La religión «opio del pueblo» es una variante de este reflejo de temor a la muerte. El error, aquí, consiste en reducir la religión a este «opio», a esta fuente única de la religión. Pero este ligero barniz acaba siempre cuarteándose, deshaciéndose, y, finalmente, desapareciendo.

Recordemos aquí la distinción liberadora descubierta por Bergson: «Hay dos fuentes de la religión: una que actúa por presión, por temor a lo real, y otra que actúa por la llamada, la aspiración, por contagio de la admiración». Es la religión abierta, en la que el creyente da su vida, como los grandes místicos. Basta pensar en la corriente de la mística franciscana, y también en toda la mística renana, la de Ruysbroek, por ejemplo, para volver a hallar esta visitación de lo alto que se introduce en nuestra esperanza vacilante y tenebrosa.

Herman Hesse, en *Peter Kamenzind*, muestra cómo la «tentación» del franciscanismo ha estado siempre presente en la vida de su personaje. Se trata del Dios que se da, que habita entre nosotros, para introducirnos en el amor y en la entrega de sí; del Dios que se nos manifiesta en los grandes santos, los que han querido dejar este mundo, no para evadirse, sino para volver a él, para amar al prójimo con el amor

con que Dios nos ama. Según Bergson, lo que caracteriza a la mística cristiana es este «retorno» del místico al corazón de la masa oscura de este mundo para transfigurarla.

El teólogo luterano J. Moltmann, cuyo primer libro se titulaba *Teología de la esperanza*, fue inducido a descubrir la realidad de la esperanza cristiana, y aquella, aún más profunda, que es «sufrimiento de Dios». Podríamos completar la amplitud de este tema citando los dos libritos del teólogo católico Padre E Varillon sobre *La humildad de Dios* y *El sufrimiento de Dios*.

Es importante meditar también sobre la tradición bíblica esencial, la de la nube, oscura durante el día, luminosa durante la noche, que acompañaba a Israel en el desierto, y que no sólo le indicaba el «lugar» de la presencia de Dios, sino, más profundamente, la *Schekinah*, que mostraba el arca de la alianza y al mismo tiempo la velaba.

Esta nube luminosa tenía por objeto orientar la plegaria de Israel y afianzar su esperanza. Era la imagen primera de lo que sería la Encarnación de Dios. Dios no puede ser visto directamente sin morir. Este tema es central en toda la Biblia, especialmente en el Antiguo Testamento. Mas, para que este Dios pueda realmente comunicarse, estar presente entre nosotros sin destruirnos, es necesaria esta nube luminosa: la humanidad de Cristo es la proximidad de Dios.

Lejos de quemarnos, de calcinarnos, nos promueve en una especie de «transfiguración» que nos ilumina al mismo tiempo que nos orienta y nos eleva hacia la esperanza del futuro.

El Dios de los místicos nos introduce en la misma verdad. Como dice san Juan de la Cruz:

> El paso del alma a la unión divina merece ser llamado noche porque el medio o camino por donde ha de ir el alma a esta unión es la fe, que es también oscura para el entendimiento, como noche (...). Se trata ante todo de «purificarse de toda luz natural».

Y añade:

> Es necesario que el alma permanezca así en la oscuridad, como un ciego que se arrima a la fe oscura, tomándola por guía y luz, y no

> arrimándose a cosa de las que entiende, gusta y siente e imagina (*Subida del Monte Carmelo*, II, 4, citado por J. Daniélou, *Dieu et nous*, págs. 247-248).

Esto es lo que Malègue llamaba atinadamente la «penumbra». La fe es, sin duda, luz con respecto a lo iluminado por ella, pero es sombra por cuanto no es la conclusión de un razonamiento; como en el amor, ilumina en la medida en que se permanece fiel.

En otras palabras: es posible, incluso como hipótesis, que el derrumbamiento de nuestro pequeño ídolo interior, cómodo y tranquilizador, sea la introducción al descubrimiento de un Dios más verdadero:

> El sentido de este aniquilamiento se nos muestra no como destrucción, sino como conversión. (...) La gloria de Dios, al manifestarse, oscurece la gloria de las criaturas. (...) Lo que queda destruido es el mundo falaz donde la luz de las criaturas oscurecía en el espíritu del hombre la luz divina, donde las innumerables lamparitas de sus alegrías sensibles le impedían contemplar la gran noche estrellada en la que está inmerso. Las cosas vuelven a su sitio: Dios ocupa el primer plano, y lo demás parece de poco valor a su lado (J. Daniélou, *Dieu et nous*, pág. 134).

El pastor Thomas no diría que las «pequeñas alegrías de la vida» le impiden contemplar la gran noche estrellada. Diría que ha perdido todas sus alegrías y que contempla la gran noche de silencio que las envuelve a todas.

No obstante, en su abatimiento, cuando tiene miedo del «dios-eco», que es burla de sus ilusiones, puede estar en disposición de buscar al verdadero Dios. Descubrir la grandeza de Dios es asistir ante todo a la superación de las imágenes humanas con las que se le había identificado. Quizá era necesario que el ídolo se redujera a polvo para que pudiéramos entrever otra dimensión.

Al irrumpir en el mundo, al aproximarse al alma del hombre, Dios sigue siendo el Totalmente Otro. Este carácter insólito desconcierta, desorienta al espíritu, que no tiene ningún punto de referencia para

situar esta realidad misteriosa, ningún asidero para captarla. Suscita en el alma esta disposición religiosa fundamental que es el espanto, el *pavor* de los latinos, el *thámbos* de los griegos. Esto fue bien analizado por Otto:

> Lo misterioso, en el sentido religioso de la palabra, de verdadero *mirum*, es, empleando la expresión quizá más exacta, lo totalmente otro, lo que nos es extraño y nos desconcierta, lo que está absolutamente fuera de las cosas habituales, comprendidas, bien conocidas y, por tanto, familiares; es lo que se opone a este orden de cosas y, por consiguiente, nos llena de ese asombro que paraliza (*id.*, pág. 135).

En otros términos: el silencio de Dios es también el reverso de su Palabra en su misma inaccesibilidad, mucho más allá de todo lo que podemos imaginar. Por suerte, la pérdida de lo que amamos y de esas imágenes de Dios que había formado nuestra infancia piadosa, por mortificante que sea, es la condición necesaria para nuestra muda de espíritu, para una dilatación de nuestras facultades de conocer y de amar que las conduzca al umbral, no de otro mundo, sino de un mundo diferente. «*Mentis laxato sinu quam angusta essent omnia deprehenderet*»: Ampliado el seno de su espíritu, comprendió hasta qué punto resultaba estrecha toda cosa. Tal es la visión de san Benito agonizante.

Hay un personaje que parece realizar este «tránsito pascual»: es Algot, el sacristán, tan baldado por el reuma que su vida parece una especie de testimonio continuo. Al principio, parece comulgar «solemnemente» (C, pág. 123); intenta reconciliar a los sacerdotes. Al final, durante los momentos que preceden al segundo servicio de comunión, Algot charla con el pastor. Por la noche, tiene tantos dolores que apenas puede dormir. El pastor le ha aconsejado que lea los Evangelios, «para espantar los pensamientos».

> Algot.— Me he puesto a leer los Evangelios. Debo decirle que son verdaderos somníferos (C, pág. 189).

Pero este comienzo tan irrespetuoso no hace sino introducir el relato del descubrimiento esencial: el relato de la Pasión de Cristo. Nos

equivocamos en cuanto a ella, dice, porque pensamos demasiado en las torturas mismas:

> Algot.— Pensamos demasiado en la tortura física, en cierto modo. Pero esto no fue tan duro. Sí, perdone usted; parece algo presuntuoso, claro; pero físicamente, y con toda modestia, puedo decir que he sufrido tanto como Cristo. (...)
>
> Algot.— Creí ver, detrás de este sufrimiento físico, un sufrimiento aún mucho mayor (C, págs. 189-190).

Y luego se explica:

> Pero piense en Gethsemaní, señor pastor. Todos los discípulos se habían dormido. No habían comprendido nada; ni la comunión, ni nada. Y luego, cuando llegaron los guardias, huyeron. Y también Pedro, que renegó. Durante tres años, Cristo había hablado a sus discípulos, señor pastor, y habían vivido juntos durante tres años. Sencillamente, no habían comprendido lo que quería decir. Ni una palabra. Lo abandonaron todos. Y se quedó solo. (Apasionadamente). ¡Señor pastor, tuvo que ser un gran sufrimiento! Comprender que nadie había comprendido. Ser abandonado en el mismo momento en que se necesita a alguien con quien poder contar. ¡Qué terrible sufrimiento!
>
> (...)
>
> Algot. —¡Sí, pero aún no había llegado lo peor! Cuando Cristo fue clavado en la cruz y quedó colgado allí, en medio de sus dolores, gritó: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» Gritó todo lo que pudo. Creía que su padre, que estaba en los cielos, lo había abandonado. Creía que todo lo que había predicado era pura mentira. A Cristo lo asaltó una gran duda durante los minutos que precedieron a su muerte. Esto debió de ser el más horrible de sus sufrimientos. Me refiero al silencio de Dios. ¿No es cierto, señor pastor? (C, págs. 190-191).

La idea está mal expresada, como ya hemos dicho, pues Cristo no tuvo dudas en la cruz; experimentó, durante aquellos minutos, una misteriosa pasión, análoga a la que experimentan los místicos al aproximarse a Dios. Lo que Algot quiere decir es que, en esta paciencia de Cristo, hay una verdad más profunda que la simple negación de Dios a

la que se ha resignado el pastor. No sé si estoy forzando las cosas, pero me parece ver aquí un progreso en la búsqueda religiosa. Lo que el pastor no ha sabido hacer hasta ahora, Algot sí lo ha hecho. Ha descubierto, en la paciencia de Cristo en la cruz, algo más que la simple nada. Los términos «silencio de Dios», en su boca, tienen otro sentido, al menos el de una espera; se ha abierto una puerta hacia otra cosa.

Martha ha escuchado toda esta explicación. Participa desde el principio en los debates del pastor con Dios. El personaje de Martha, del que sólo hemos hablado en cuanto a sus relaciones con el pastor, representa en la película al ser que no cree más que en una sola realidad en la tierra: la ternura.

Ha observado al pastor largo tiempo. Ha adivinado que es un niño atemorizado ante la vida. Cuando muere la mujer del pastor, se acerca a él. Incluso vive con él durante dos años. Luego, él la despide. Ella ya no cree en Dios: «¿Por qué has comulgado?», le pregunta el pastor. Y ella contesta: «Es un ágape, ¿no?» (C. pág. 140).

Martha ha escrito al pastor para decirle que, después de observar su fe, le ha parecido oscura y neurótica, y, en cierto sentido, llena de sentimientos crueles, y primitiva. Y más adelante, añade:

> Nunca he creído en tu fe. La causa principal es que yo misma nunca he tenido obsesiones de tipo religioso. Fui educada en una familia que no era cristiana, y estuve rodeada de mucho calor, dulzura y solidaridad, y también de alegría. Dios y Cristo no existían más que como conceptos vagos (C. pág. 149).

Martha es uno de esos seres indiferentes para quienes las imágenes religiosas son vagos reflejos de ideas abstractas, inútiles. La ternura y la alegría, las ha conocido en su hogar.

Pero se había sentido como «provocada» por la piedad del pastor, hasta tal punto que, un día, le preguntó si creía que la oración podía curarla de su eccema. Entonces le había suplicado a Dios que le revelara el sentido de su indiferencia. Le había pedido una tarea a su medida: ¡Da un sentido a mi vida, y seré tu fiel servidora!

Su petición le fue «otorgada», y descubrió que su tarea era el pastor mismo: «Comprendí que te amaba. (...) Mi misión eres tú» (C, pág. 151).

Sólo tiene un deseo: «vivir para alguien» (C, pág. 152). Martha desea entrar en la vida del pastor. Tal vez entonces participaría un poco en su oración. Y daría un sentido a su vida. Pero Thomas la rechaza brutalmente, diciéndole que, si la abandonó hace algún tiempo, no fue por su condición de pastor, sino porque no la ama: «La razón, la razón perentoria, es que no te quiero» (C, pág. 176).

Martha representaba, sin embargo, una verdad que habría podido ayudarlo de veras: la ternura. En el momento en que comienza su diálogo con el pastor, Ingmar Bergman menciona «la dulzura del tono de su voz, la fiebre, el sentimiento de un presagio» (C, pág. 138). Cuando, por primera vez, el pastor le habla del silencio de Dios, «ella reclina la cabeza sobre su hombro (...). Miran la nieve que cae cada vez con más fuerza» (C, pág. 139). Cuando él lamenta haber dicho tonterías ante Jonas, «Martha pone su mano en la sien de Thomas; él la deja hacer, porque su mano le da, al menos, un poco de frescor» (C. pág. 140). Al verlo perdido en sus tormentos metafísicos, Martha exclama: «¡Ay, Thomas! Te queda mucho por aprender»; y precisa: «Te queda mucho por aprender, aprender a amar» (C, pág. 145). Luego, se confiesa incapaz de enseñárselo: «No puedo hacer nada. No tengo esos poderes» (C, pág. 145). Después de la separación, seguirá cerca de él. Lo esperará fuera. Thomas la echa brutalmente, y la llama histérica; pero ella ya no puede odiarlo.

El personaje de Martha resulta algo antipático. Desmañada, irritable, envidiosa, obstinada. Aunque el pastor la rechaza, permanece junto él, como su sombra. Sin embargo, a través de esta silueta torpe y maciza, de espalda encorvada, que soporta mal su soledad de maestra en un pueblo perdido de Suecia, Martha encarna, con la señora Persson, la ternura que hay en el corazón del universo de Bergman.

En la capilla de Mittsunda, Blom persuade a Martha para que se vaya. Teme que se aferre al pastor, «que realmente no es gran cosa» (C, pág. 192).

Pero Algot, el humilde sacristán, que desea que la «comunión» —es decir, en este contexto, la celebración de la misa— tenga lugar a pesar de todo, se inclina cortésmente ante Martha y va a tocar las campanas. Martha sufre entonces «una fuerte commoción. Para controlar este temblor habitual y violento, junta las manos, apoya con fuerza los brazos en los costados, e inclina mucho la cabeza» (C, pág. 195). Expresa entonces lo que sin duda es el significado último que Bergman quiso dar a esta película: que la «única comunión» posible es la que acerca a los seres, sin negar nada, sin afirmar nada más allá de ella misma:

> Martha (lentamente, con pausas).— Si pudiera llevarlo fuera de su inanidad y lejos de su dios-mentira... Si pudiéramos adquirir la confianza con la que nos atreveríamos a demostrarnos mutua ternura... Si pudiéramos creer en una verdad... Si pudiéramos creer... (C, págs. 195-196).

Ante esta «Cena» que Martha celebra sola, la que Thomas comienza inmediatamente después parece enigmática. Él, que ya no cree, «celebra» a pesar de todo. Los términos que cierran la película: «Santo, Santo, Santo es el Señor Dios todopoderoso» están cargados de dolorosa ironía. Thomas, al principio, celebraba también la «comunión»: entonces creía, o, al menos, creía creer. Ahora sabe que ya no cree, o, al menos, cree que ya no cree. Las palabras de la liturgia parecen una irrisión. Recuerdan el contraste del final de *La prisión*: cuando el novio sube las escaleras del sótano donde ha descubierto el cuerpo de su novia, que se ha suicidado, las campanas de la ciudad desgranan las notas de un cántico luterano célebre en Suecia: «Dios que reina en la gloria y la alegría».

A Bergman le gustan estos contrastes, quizá se complace en ellos. Thomas invita a la gente a una comunión en la que él no cree, en la ausencia de su Dios muerto; pero se olvidará de la verdadera comunión, la de los desdichados: Jonas, la señora Persson, Martha, Algot, que saben que lo único que queda es unirse todos, darse calor, en el corazón de un mundo de silencio de Dios, el mismo silencio que el de

Jesús en la cruz, que también creía que Dios lo había abandonado, que vivía «una gran duda» (C, pág. 190).

En todo caso, entre las palabras de ternura de Martha y los himnos litúrgicos hay un hiato infranqueable. Otro amor, el mismo amor, como dirá la Madame Frontenac de Mauriac, una noche de verano, bajo las estrellas.

## V. LA TERNURA

La ternura es el alma del alma y el corazón del corazón del universo de Ingmar Bergman. Cuando el Padre Burvenich le hizo esta declaración, Bergman respondió: «Es usted un brujo. ¿Cómo lo ha adivinado?» Jacques Siclier, por su parte, tiene razón al decir que Bergman responde al problema de la existencia situándose en el punto de vista de la felicidad terrenal y, por tanto, sensible. El pensamiento de Bergman es alérgico a toda forma de dualismo.

La trama de *El séptimo sello* es la misma que la de *Los comulgantes*. Es un tema central de la obra. Se ha depurado para conectar con el de la mujer amante, la esposa, la madre. En el universo de la violencia, de la mentira, de la amenaza de la bomba atómica, asistimos al encuentro irrisorio de un muchacho y una muchacha, al diálogo de los adultos que han aceptado los sacrificios de la vida, pero han permanecido fieles, y a la amistad de un anciano que intenta reconciliar a su nuera y a su hijo.

La ternura da testimonio de la gama entera del amor. Desde *Un verano con Mónica* hasta *Fresas silvestres*, Bergman nos dibuja cada vez mejor las tres edades del amor. La juventud juega mucho, se quema los dedos, pero puede aún volver a poner la mano en el fuego. Así, en *Sueños de mujer*, la pequeña Doris se reconcilia finalmente con su estudiante después de unos breves escarceos con un extraño septuagenario. ¿Es más fuerte el amor en la edad adulta, como por ejemplo entre Marianne y Evald en *Fresas silvestres*? El espectador espera que Marianne recupere a su esposo y que éste mismo, a pesar de su obsesión de la inutilidad de la vida en un mundo de muerte, acepte que su mujer le dé un hijo.

Finalmente, siguiendo con *Fresas silvestres*, la joven y vivaracha Sara, en la noche siguiente a la investidura de Isak Borg como «doctor honoris causa», va a cantarle la alborada bajo la ventana, y añade: «Es

a usted al que más quiero, viejo Isak, ayer, hoy y mañana». La vejez parece a su vez reconciliada; Sara ha pensado en el profesor para decirle que lo ama.

Este calor evasivo rompe la pesadilla de la soledad. En una de las primeras películas del cineasta, *Buque para la India*, ya le hace decir a Sally: «No puede uno quedarse solo; si no, da igual estar muerto» (BS, pág. 21). Lo importante —el propio Bergman lo ha dicho— es no estar solo (BS, pág. 22).

En *Los comulgantes*, lo que une finalmente a los personajes no es el Dios de la teología, sino la participación dolorosa y desnuda en el mismo sentimiento de precariedad. Blom, Algot, la señora Persson, Martha, ya están relacionados así; el pastor queda al margen; tal vez acabe comprendiendo.

La ternura que liga a los seres es la cosa más frágil, la más amenazada: Bergman ha mostrado cien veces hasta qué punto el universo de los hombres es anónimo e impersonal, duro y asesino. La ternura es al mismo tiempo la realidad más robusta, la más invencible. Basta con que haya existido para que algo cambie y la vida quede justificada.

Ternura se dice en sueco *öhmet*. Significa exactamente una dulzura desollada viva. Una nada la hiere profundamente: hasta tal punto es vulnerable. Sólo hay una desgracia, dirá Rosa en el teatro de Gabriel Marcel: estar solo.

Émilie Noulet —la viuda del poeta catalán Carner— me dijo un día que le habría sido posible creer en el mensaje cristiano bajo el signo de la dialéctica del *intellectus* y de la *ratio*, distinción fundamental en el pensamiento del Padre Rousselot, jesuita genial, muerto en la guerra de 1914-18.

Como decía Aristóteles, el intelecto, de suyo, está hecho para identificarse con todo —*natus est fieri omnia*—, para «hacerse» todas las cosas. Esta orientación propulsa al ser espiritual. La *ratio*, por el contrario, es una fase del pensamiento volitivo, que engloba la apertura al infinito y al descubrimiento. La *ratio* se esfuerza por poner lo infinito del intelecto en una realidad finita. Nunca lo conseguirá del

todo. Entreverá «lo único necesario», deseado, inaccesible, como Blondel en la acción.

La búsqueda mística, desde este punto de vista, no es «turbia», irracional. No está mezclada con esos fenómenos extraordinarios que el Padre Garrigou-Lagrange llamaba lo «sobrenatural *quo ad modum*» (según la apariencia), es decir, fenómenos más o menos sorprendentes, irracionales. Al contrario, lo sobrenatural según el *intellectus* es el misterio oculto de Dios del que habla san Pablo.

Émilie Noulet —que, como se sabe, realizó admirables estudios sobre Valéry, Rimbaud y Mallarmé— había conocido la obra de Pierre Rousselot sobre «los ojos de la fe», sobre «el amor de sí» en el siglo XII europeo. Veía en ella un indicio del «misterio a plena luz», el único que vale la pena investigar, decía. Un día, vio a un joven impedido en su «cochecito». Entonces, comprendió que la rebeldía de Rimbaud había nacido de experiencias semejantes. La infancia termina —decía Émilie Noulet— cuando se descubre existencialmente la realidad del mal que impregna toda la vida. El descubrimiento de la muerte en la vida, que san Gregorio llama, con una expresión estremecedora, *quaedam prolixitas mortis*, da la impresión de una prolijidad de la muerte en el mundo de los vivos.

Rimbaud se embarcará entonces en la «nave ebria», desde la cual se ve, a través de las aguas, «bajar, oblicuos, a los muertos».

Más allá de los ingenuos dibujos de los libros escolares, de la breve riqueza de los laureles dorados, en el corazón de todo está la «nada». O, también, el encogimiento de los niños pobres, aspirando por los oscuros tragaluces, como para calentarse; o aquella anciana, acurrucada en el lugar secreto donde el muro, un poco más en ángulo, se convertía en un punto de inexplicable templanza para ella y su abrigo agujereado.

Los personajes de Bergman parecen no haber tenido nunca esta armadura. «Están heridos antes de empezar». Bergman desconfía de los consuelos demasiado fáciles. Sólo encontraremos una realidad concreta cuando las *Fresas silvestres* hayan sido cogidas. Y su huerto, pisoteado.

La tercera película del tríptico, *El silencio*, recoge los temas de *Como en un espejo* y de *Los comulgantes*, como si se quisiera repetir un análisis despiadado. Encerrada en tal silencio, la vida se convierte en la «película de la desesperación total».

No hay que dejarse impresionar por la crudeza de ciertas imágenes, pues atestiguan la búsqueda desesperada de un contacto humano, la obsesión por conseguir la felicidad sexual, premio que no hay que dejar de ganar en el carrusel de la vida. *¡Theatrum mundi!*

Sólo hay cuatro personajes en *El silencio*: una de las dos hermanas, Anna, es la madre del pequeño Johan; la otra, Ester, soltera, ha llegado a la última fase de la tisis; por último, un astroso camarero, ya metido en años.

Estamos en un tren que se acerca a una ciudad importante. Los compartimentos son amplios, con una doble puerta que separa los asientos del pasillo. El estilo evoca las imágenes del Oriente Exprés: humos y sirenas del tren en la noche, compartimentos-salones de la Compañía de Coches-cama. ¿Nos hallamos quizá en el tren de lujo de Valery Larbaud? Tal vez; y, sin embargo, estamos lejos del Nord-Express de A. O. Barnabooth, pues este tren no nos lleva por una Europa de multimillonarios ni de estaciones humeantes y decrépitas, sino por un decorado fantasmagórico, hecho de tanques, que apuntan con sus cañones largos y delgados como serpientes.

El pequeño Johan, de diez años, se distrae como puede. Mira a su madre y a su tía. Se siente olvidado; va a jugar al pasillo. Se entretiene poniendo la mano en el cristal; observa. Su madre está silenciosa mientras su tía descansa. Todo esto, lo volveremos a ver en *Fanny y Alexander*.

El tren aminora cada vez más la marcha. A través de un cristal deslustrado, se adivinan, de perfil, series de carros de combate. El pequeño Johan ve todo esto. No sabe lo que es, pero le divierte, le intriga. Nosotros, los adultos, lo sabemos, y tenemos miedo. Cuando, más tarde, veamos un tanque bloqueado que gira sobre su oruga, obstruyendo las calles, y también cerrando los caminos de nuestro corazón,

habrá pánico en nuestros doloridos y cansados ojos, que ya no pueden más, de tanto mirar cosas inanimadas, ambiguas.

El revisor del tren pasa, de uno en uno, por los compartimentos; abre las puertas correderas y anuncia la próxima ciudad en que parará el tren —Timoka, extraño nombre, ligado a una guerra soterrada, hipócrita. No se entiende nada del idioma que hablan el revisor o los otros personajes; por otra parte, la mayor parte del tiempo están callados. Los gestos son tan importantes como las palabras. Lo que domina en la película, es el silencio. Entramos en un mundo en que ya no es posible la comunicación de las «conciencias».

¿Se trata, aquí, de una estación que no existe? Tal vez, pues una de las vistas, fugaz, nos muestra el tren envuelto en humos y la estación de Hrovaniemi, palabra de la lengua estonia, que tintinea.

No se ve la llegada a la ciudad. De pronto, los personajes del tren reaparecen, sin transición, en el corazón de una ciudad de calles estrechas; un hotel inmenso, del mismo estilo que el de *El año pasado en Marienbad*: pasillos interminables, lujo anticuado. Se tiene la impresión de que Anna, Ester y Johan son los únicos clientes de este enorme edificio en que lo barroco, lejos de ser tranquilizador, se vierte y se invierte, y, de repente, nos da miedo.

Es el reino de los simulacros, que, para Bergman, insinúa un camino. Habría que hacer un léxico de las imágenes. Lo que atañe a las ideas, a los conceptos, se agota rápidamente; incluso si pensamos en las imágenes, descubrimos un inmenso «dormorio», un inmenso país de nieve, de frío, y de luz extraña.

En *Como en un espejo*, Karin, loca, duerme en su habitación bañada por una extraña luz blanca. Es verano. La ventana está entreabierta. Hay una cortina de muselina —como el «musgo español» de las lianas de Georgia del Sur— delante de la ventana. La cortina, que se infla con el viento, es la espera del que mira a la ventana «como si esperara algo»; luego, se convierte en angustia. Vemos uno de los ojos de la durmiente abrirse, con miedo. Se oye entonces el ruido del helicóptero que viene a buscar a Karin para llevarla al hospital psiquiátrico.

Es el «dios-araña» del que ya hemos hablado —la obsesión de Stravroguín en *Los demonios* de Dostoyevski.

Silencio se dice en sueco *Tystraden*, palabra «hecha de rocalla y terciopelo». Corresponde literalmente a la imagen del propio Bergman: rocalla de las negaciones y de las ignorancias, envés nocturno de dulzura y fuerza inexplicables. La suavidad de la ternura es un tesoro frágil, como la música, como nuestras manos, como nuestro rostro y nuestros ojos, a veces enigmáticos.

Ester va cada vez peor. Escupe sangre. Está sola. Rechaza incluso los intentos de los demás para verla. Lee. Palabras grises, ecos de su encarcelamiento.

Anna se aburre. Es uno de esos personajes ambiguos que están obsesionados por la vida sexual y la practican sin interés, como si cada vez intentara convencerse de que no tiene importancia.

Anna ha querido huir de la soledad. Provoca una aventura brutal con un desconocido de la ciudad. Lo ha entrevisto durante una sesión de cine. Tiene otra aventura con un empleado del hotel. Johan, el chiquillo del que nadie se ocupa, ve a su madre entrar en una habitación del hotel que no es la suya; no sabe adónde va, ya no entiende nada.

Johan se aburre. Por un instante, su aburrimiento lo lleva a reunirse con el mozo de hotel, que está almorzando. El mozo le hace señas al niño, invitándolo. El chico vacila, se acerca, retrocede. A veces, acepta jugar su partida en un juego cuyo sentido se le escapa.

El mozo enseña a Johan fotos suyas, de cuando era pequeño. Johan las mira; no entiende, pero deja que el mozo lo atraiga hacia él. Luego, de pronto, vuelve a ser el chiquillo juguetón, que ya no se divierte, que huye incluso de su compañero.

El hotel está siempre desierto. Johan se pasea. Se detiene en un cruce de pasillos —«en el enlace de las carreteras desaparecidas». ¿Está vacío el hotel? ¿Sí? De repente, aparece un grupito de enanos, al estilo de Velázquez, que pasa por los corredores en un desfile grotesco. Pero se siente miedo.

El hotel está desierto. El niño está «perdido». Ninguna indicación. Silencio. Y esto nos instruye mucho más sobre el vagabundeo de un niño que ponderosos escritos.

¡Las carreteras han desaparecido! Se dibuja un sendero. El mozo de hotel cuida a Ester lo mejor que puede. Ella, en su transistor, oye un fragmento del Clave bien templado. Entonces, el mozo se detiene, se pone firme. Mira a Ester. Con su dedo, súbitamente habitado, invita en un gesto lento a la atención. Y dice: «Johan Sebastian Bach». Él mismo, con el dedo en alto, como un Juan Bautista nórdico, significa la presencia de Bach. Breve reencuentro. Frágiles señales de pista de la música, suspendidas al borde del abismo.

¿Experiencia proustiana? La ciudad de Ys emerge —algo así como una verdadera vida que aflora en Bergman, en forma de una comunión, de una escucha, en común, de la música que inspira las divinas lágrimas de que habla Homero. Entonces se puede, sí, se debe releer el texto de Proust, en *Swann*:

> Tal vez la nada sea lo verdadero, y todo nuestro sueño sea inexistente; pero entonces sentimos que esas frases musicales, esas nociones que existen con relación a él, tampoco son nada. Pereceremos, pero tenemos como rehenes a esas cautivas divinas que seguirán nuestra suerte. Y la muerte con ellas tiene algo de menos amargo, menos inglorioso, tal vez menos probable.

La secuencia siguiente se abre con Johan completamente solo; con mucho cuidado, como un niño bueno, hace sus gárgaras matinales. ¿Dónde ha dormido? No lo sabemos. Entrevemos, por algunas imágenes, que su madre ha quedado una vez más decepcionada del encuentro que ha buscado y que no es más que una caricatura.

Estamos de nuevo en el tren. Ester se ha quedado en Timoka y Johan está con su madre, voluntariamente emparedada.

Pero Ester le ha dado a Johan una «carta». Su madre se dispone a tirar el mensaje. Johan la detiene. Le explica que su tía, muy hábil pero curiosa, descifradora de lenguas nuevas, le ha explicado las dos palabras de esta lengua.

La primera palabra sería algo así como *Kässi*, especie de cóctel de lenguas, compuesto de estonio y de finlandés, que quiere decir «la mano». Inesperado, maravilloso Joyce.

Aquí, puedo disponer de explicaciones dadas por Ingmar Bergman al Padre Burvenich. «Cuando me siento demasiado angustiado, decía, mi mujer, clavicordista (de origen estonio), notable intérprete de Bach, pone su mano sobre la mía, y me siento menos solo».

La otra palabra, dice Johan, es *Naigo*. Significa el rostro, que puede ser una máscara, pero también el misterioso signo de una presencia.

La mano, el rostro, la música: tres polos, en el *Firth of Forth* lanzado al mar de Escocia.

Una mano sobre nuestra mano, tan frágil. Pero ¿no dijeron los místicos que, entre los sentidos, era el tacto el que llegaba más lejos? Ruysbroek, por ejemplo, lo dijo. ¿Y no es cierto que, cuando la alegría o la pena son demasiado fuertes, quedan los gestos que hacemos juntos, misteriosamente consonantes?

El rostro de la Gioconda, igual que la breve frase de la sonata de Vinteuil, nos conmueve desde hace siglos.

Los seis cuadros de *Escenas de un matrimonio* que nos ofrece Ingmar Bergman son menos pesimistas, porque, al final, lo que triunfa es el diálogo entre el marido y su mujer.

Se desean buenas noches. Se reencuentran, creen estar en el umbral del amor. Están en este amor, tan sencillo. «Todo podría ser tan hermoso...» (SM).

Si el universo de los personajes de *Moderato Cantabile* está cerrado, en una cautividad radical, el de los personajes de Bergman está abierto. No a una respuesta explícita, final, sino a una pregunta que es imposible dejar de hacer. Hay que seguir buscando.

Jacques Siclier observa:

> Las veinte películas realizadas hasta ahora, parecen ser, todas ellas, veinte capítulos de un diario íntimo, en el que un hombre que ha elegido expresarse mediante el cine nos ofrece sus consideraciones sobre la vida, la muerte, la juventud, la edad madura, la vejez, la mujer, el amor, la pareja, el matrimonio, así como sobre ciertos problemas

> espirituales que le preocupan, y que ha adoptado, de este modo, una actitud interrogativa frente al mundo en el que vive (BS, pág. 12).

Indudablemente, el universo bergmaniano es enigmático; parece como si el vaivén de la certeza a la incertidumbre se amplificara de película en película. Pero, en el espejo de la existencia, se dibuja algo diferente de una triste repetición de acontecimientos semejantes hasta el infinito.

El «espejo», palabra clave en la obra de Bergman. El cineasta lo convierte en el instrumento de la reflexión, el lugar privilegiado donde el ser se desdobla y se interroga, donde se ve sorprendido y entregado sin defensa. Más que la admiración, bien conocida, de Bergman por Cocteau —que también jugaba con los espejos—, vería yo aquí la afloración del sentido de la obra. En este universo, el espejo no es pasivo; aparece como el instrumento de una reflexión, en los dos sentidos del término. Y más aún porque, a veces, se presenta de tal manera que crea una visión de la realidad bajo la apariencia. Así, en *Noche de circo*, los rostros de Albert y de Anna se nos muestran primero, al despertar, encuadrados al revés, gracias al espejo; con ello queda instantáneamente indicado su estado de ánimo (BS, págs. 84-85). Del mismo modo, en *Sueños de mujer*, a Doris, la joven modelo, se la ve, gracias al espejo, a la vez de frente y de perfil: estas imágenes dentro de las imágenes permiten «reunir todas las apariencias de un mismo ser». (...) Vuelve a haber aquí «búsqueda del conocimiento» (BS, pág. 100).

En el mundo de Marguerite Duras, los espejos son agua muerta que refleja pasivamente el eterno recomenzar. En Bergman, el espejo es un instrumento activo del conocimiento. Permite que uno se interrogue, se pregunte a sí mismo. No refleja juegos ya hechos, sino que, presentándonos la imagen de lo que tal vez somos, de lo que podríamos ser, ayuda a reflexionar sobre el sentido de la vida. El espejo torna presente otra apariencia de la persona; en vez de repetir pasivamente, descubre otro ángulo. Es, así, uno de los símbolos mayores del hombre «moderno», que reflexiona sobre la precariedad de su condición.

Es sobre todo el amor lo que el «espejo» refleja en este universo, «el amor que da la vida y la alegría», «el único valor que escapa a la nada» (BS, pág. 132). Porque el instantaneísmo de Bergman no tiene nada del hedonismo superficial de las *Nourritures terrestres* de Gide. Una especie de gravedad baña las imágenes de ternura. Sigue existiendo la posibilidad de que, más allá, o, mejor dicho, en el corazón de esta ternura, algo permanezca. La película *Como en un espejo* reúne los temas de la ternura y del espejo, pero, esta vez, con una óptica cristiana. El texto de san Pablo, al que alude Bergman, lo dice explícitamente:

> La caridad nunca decae. ¿Y las profecías? Cesarán. ¿Y las lenguas? Se callarán. ¿Y la ciencia? Desaparecerá. Y cuando llegue lo perfecto, lo imperfecto desaparecerá. Cuando yo era niño, hablaba como un niño, pensaba como un niño, razonaba como un niño; cuando llegué a ser hombre, me despojé de lo que era de niño. Hoy vemos en un espejo, de manera confusa, pero entonces veremos cara a cara; ahora conozco sólo en parte, pero entonces conoceré perfectamente, como soy conocido.
>
> En el presente, fe, esperanza y caridad, permanecen las tres; pero la más grande de las tres es la caridad (I Cor. XIII).

La ternura de los personajes de Bergman no es explícitamente la caridad. Pero ¿quién se atrevería a decir que no la refleja, «como en un espejo»? Esa ternura vencerá al miedo y a la obsesión de la nada. David, Martin y Karin lo atestiguan.

En *Fanny y Alexander* reaparecen casi todos los elementos de los guiones anteriores. Hallamos de nuevo al grupo teatral del comienzo, lastrado con dos elementos muy bergmanianos: el juego de sombras de Hamlet, el ballet de los ex-reyes y la obsesión de Strindberg, en que todo es posible. Esto lo representa el obispo luterano Vergerus, que impone a los dos niños un régimen de vida espantoso, del que Fanny y Alexander, incesantemente, tratan de liberarse. Hay también una seudo Kábala sobre Ismael; pero ¿es verdadera, o se trata de una trampa teatral? Algo de todo esto se manifiesta en el traje blanco de marinero que Alexander lleva en la tortura.

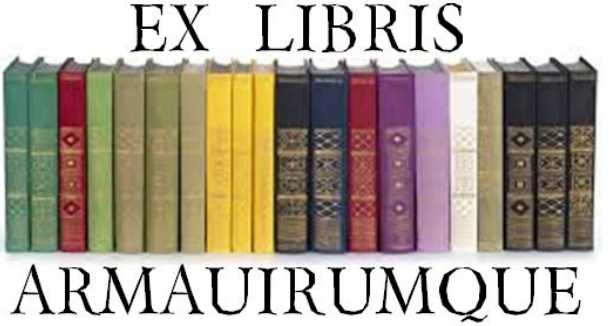
Indudablemente, hay en el guión críticas al dios-eco, pero hay también otra cosa: resulta que Jesucristo aparece citado en un pasaje especialmente grave. En las palabras que Edvard dirige a su mujer Emilia, le dice:

> Estás pálida de odio y de cólera, Emilia. Te aconsejo la calma y el valor. Has vivido en un mundo artificial, enviscada en sentimientos artificiales. Tengo que enseñarte, como a tus hijos, a vivir en la realidad. No es culpa mía si la realidad es un infierno. En este mundo, Emilia, en esta realidad, fue Cristo torturado y muerto. (Silencio.) Por tu comportamiento irresponsable me obligas, a mí, a tomar la responsabilidad, no sólo de tus hijos, sino también de ti. Es una carga pesada, y siento una horrible soledad (FA).

Estas palabras, que nos indican un lugar secreto donde Cristo vive por nosotros, parecen marcadas por una esperanza conmovedora. ¿Quién se atrevería a afirmar que en el espejo oscuro en que se ven estos seres, que se desgarran y se buscan, no se refleja algún rayo del amor de Dios, que vence a la muerte?

## SEGUNDA PARTE

## REGRESO



## Capítulo I

# VALERY LARBAUD
# Y EL HUMANISMO DE LAS BIENAVENTURANZAS

### Siglas y referencias bibliográficas

Obras de Valery Larbaud:

B = *Barnabooth*, Gallimard, París, 1948.
Correspondance VL-MR = *Correspondance Valery Larbaud-Marcel Ray*, introducción y notas por Fr. Lioure, 3 vols., Gallimard, París, 1979-1980.
CR = *Aux couleurs de Rome*, Gallimard, París, 1979-1980.
E = *Enfantines*, Gallimard, París, 1918.
FM = *Fermina Márquez*, Gallimard, París, 1926.
J = *Journal*, 1912-1935, prefacio y notas de Robert Mallet, Gallimard, París, 1955.

Además, se han tomado algunas citas de:

OC = *OEuvres complètes*, ed. de la Pléiade, París, 1957, y ello para dos *Enfantines*: *Gwenny toute seule* y *La paix et le salut.*

Sobre Valery Larbaud, es interesante la obra de Th. Alajouanine: *Valery Larbaud sous divers visages*, Gallimard, París, 1973.

*Servicio de Prensa de* ***la Embajada de Francia.***

*Valery Larbaud, buscador del espíritu de infancia.*

# I. «HAY UN PAÍS LLAMADO EUROPA»

La abundante correspondencia, de cerca de cuatrocientas cuarenta y seis cartas, entre Valery Larbaud y su amigo Marcel Ray nos ofrece un mundo de datos. Permite precisar dos puntos esenciales sobre la fecha y el sentido de *Fermina Márquez* (marzo de 1911) y sobre el «doble» nacimiento de *Barnabooth* (1906-1913). Desde los años 1910-1912 se ha dado un paso definitivo en la elaboración de la obra.

El texto de la editora dice: «En estas cartas, dos hombres locos por la literatura, sensibles a todas las nuevas corrientes de pensamiento, atentos a todo lo que se escribe en Francia, y también en Alemania, en Inglaterra, en Italia, en América del Sur, hablan con tanto calor de lo que les gusta y de lo que se descubren el uno al otro, que el lector no tiene más remedio que dejarse ganar por su pasión».

Valery Larbaud es infinitamente más realista de lo que uno pudiera imaginarse, y, al mismo tiempo, está abierto a una gran curiosidad espiritual. Françoise Lioure, autora de la excelente edición, precisa en su comentario:

> Para el joven Larbaud, solicitado por el deseo de escribir y en busca de su originalidad a través de las diversas influencias de sus lecturas, M. Ray desempeña a la vez el papel de estimulante y regulador. La composición de las dos ediciones de *Barnabooth* es, en cuanto a esto, un caso ejemplar: se puede decir sin exageración que las dos ediciones han visto la luz gracias a las repetidas exhortaciones del corresponsal de Larbaud.

Resulta que, en 1906-1907, M. Ray participa activamente en la elaboración del primer *Barnabooth*, con documentación material, consejos, y sobre todo con una presión moral que obliga a Larbaud a trabajar y a vencer sus vacilaciones en cuanto a publicar su obra. Además, a partir de 1911, M. Ray acosa a Larbaud para que se dedique a

refundir y reeditar *Barnabooth*, y no para hasta lograr que emprenda el trabajo y persevere en su ejecución.

Se repiten las fórmulas, cada vez más imperiosas: «Bien sabe usted cuánto me importa *Barnabooth*; no me cansaré de hablarle de él, hasta que vea la nueva edición en los escaparates de las librerías», le dice en febrero de 1911. Pensando en una posible traducción del libro al alemán, añade en febrero de 1912: «Mas, para esto, es preciso rehacerlo: tiene usted el deber de rehacer este trabajo». Y todavía en septiembre de 1912: «Es preciso solucionar definitivamente la cuestión de *Barnabooth*». Esta insistencia pone de manifiesto la clarividencia de Ray sobre la psicología de Larbaud, y también una visión exacta del destino de su obra. En efecto, aunque muy sensible, en las reseñas publicadas después del primer *Barnabooth*, a la maestría y a la madurez de un arte que «se concentra» y «se hace su propia ley», Marcel Ray está fascinado, al parecer, por la originalidad y la fuerza de esta primera obra, cuyas torpezas e imperfecciones son, a sus ojos, signos de riqueza (*Correspondance VL- MR*, t. I, pág. 27).

Valery Larbaud se ha mantenido fiel a su Borbonesado natal. Se le debe en parte el que se piense de nuevo en la basílica de Souvigny, en la de Paray-le-Monial y en la escuela de arquitectura del Brionesado; es decir, en esta presencia de la belleza en las realidades más campesinas y más regias.

Me siento obligado, en este «terreno de las fuentes», a mencionar la estación termal de Bourbon-l'Archambault. Los padres de Larbaud habían descubierto una tercera fuente, que se llamará Vichy-Saint-Yorre. La familia entera trabajó sin cesar en el desarrollo de la explotación de esta fuente, que fue la base de su riqueza. Ella permitió a Valery Larbaud viajar por toda Europa, pero también regresar a Valbois para reencontrar allí, al mismo tiempo, la soledad que temía y un lugar de búsqueda de la belleza y de la verdad.

*Barnabooth* es uno de los cuatro grandes textos elegidos y destacados, a partir de 1913, por la crítica literaria. Me refiero a las cuatro «cabezas de fila» o «cabezas de puente» que dieron sus frutos después de la primera guerra mundial habiendo aparecido antes de ésta. Una

cuaternidad: *Barnabooth* de Valery Larbaud, *Le Grand Meaulnes* de Henri-Alain Fournier, *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust, publicado por cuenta del autor, y una novelita presentada por Gide, *Les caves du Vatican*, que, en definitiva, ¡no sería tan ligera como se pensaba! Después de la guerra del 14 al 18, se añadió a lo anterior el prestigioso *Ulysses* de J. Joyce.

El texto de la segunda edición de *Barnabooth* (1913) plantea un problema especial. Antiguo compañero del liceo de Moulins, Paul C., nieto de un gran propietario de inmuebles de Vichy, pasa con su amigo Larbaud una temporada en Londres el año 1912. Habiendo heredado recientemente, deslumbra al joven Valery por los objetos de lujo que compra sin cesar. Es éste un dato ejemplar del «segundo *Barnabooth*». El comportamiento mismo del personaje muestra una especie de embarazo ante esta riqueza.

Por otra parte, Valery Larbaud, en dos viajes que su madre le permitió hacer el año 1898, pasó por San Petersburgo y por Jarkov. Este es el contexto en que se leen las páginas que hacen más que aludir a la pobreza y al amor del Señor en la última parte del diario de Barnabooth. Han sido incesantes, hasta el presente, las preguntas sobre el origen de estos temas. Cuestión tanto más importante porque en una *Enfantine* hay un pasaje análogo sobre la riqueza y el renunciamiento. Se habla también allí de la indefensión de los niños.

Los viajes de Valery Larbaud a Rusia coinciden con el «descubrimiento» de la novela rusa en Europa. A fines del siglo pasado, el conde Eugène Melchior de Voguë, habiendo descubierto, en los originales, la «novela rusa», la dio a conocer a su alrededor. A las traducciones de Halpérine-Kaminski se les dio el nombre de «bellas infieles», pero algunos claros en estos libros compactos condujeron a generaciones europeas al descubrimiento de la literatura rusa, sobre todo de las novelas de Dostoyevski. Recuerdo que, durante unas vacaciones francesas en el Nivernés, descubrí en el desván, al fondo de una vasta e inquietante biblioteca, una serie de entregas de la *Revue des deux Mondes*, de 1898, que contenían estos estudios de Voguë. Recuerdo haberlas leído como Proust pensaba que se debe leer. Y nunca olvida-

ré la presencia de la cultura rusa en aquellas novelas. Todo ha quedado unido, en mi interior, a recuerdos de infancia, a zumbidos de moscas que caían en aquel calor de una mañana de estío.

Las novelas de Dostoyevski introdujeron el pensamiento religioso al comienzo del siglo. Piénsese en Soloviev y en el testimonio de los eslavófilos. Larbaud conoció sin duda, por dentro, una espiritualidad de transfiguración del pobre, del que busca a Dios y no quiere el pecado, y pone toda su confianza en la humildad y en la misericordia: es la *Umilenie* de los ortodoxos rusos.

Intentemos ahora diseñar la geografía de la obra de Larbaud, inspirándonos, en primer lugar, en la que se nos presenta en la *Encyclopedia Universalis*:

> Su terreno predilecto es ese juego más precario de la gracia entrevista y sentida al despertar de la muchacha en el instante en que se convierte en mujer (Retrato de Éliane a los catorce años), del adolescente que experimenta su primer disgusto sentimental (Fermina Márquez), del joven amante que vacila tiernamente al borde de la ruptura a fin de preservar, de mala gana, su libertad (Amantes, felices amantes) (*Enc. Univ.*, vol. 9, pág. 808).

Esta manera de catalogar una materia en extremo ligera y refinada pide ciertas reflexiones. La clasificación, un poco académica sin duda, nos da luz, pero no tiene en cuenta el conjunto del acontecimiento que se narra en torno a *Fermina Márquez*, novela mundialmente conocida. En el origen del personaje central está la jovencita romántica, muy emotiva, sentimental incluso, a la que Valery Larbaud más o menos «amó» con un amor vago, sin atreverse a hablarle, y luego «hablándole» demasiado. No hay por qué asombrarse de esto. Cuantos conocen los países del Sur saben que las muchachitas se convierten allí en mujeres más precozmente. La respuesta de Larbaud fue magnífica: traspuso, idealizó, subrayó más ciertos rasgos que muestran la perennidad de este tipo de muchacha, y, por otra parte, bosquejó más adelante lo que hace de ella algo tanto más humano por ser profundamente español.

El relato se desarrolla en el colegio de Sainte-Barbe-des-Champs (convertido en el colegio de Saint-Augustin en *Fermina Márquez*), en Fontenay-aux-Roses, donde vivió Larbaud de 1891 a 1894, colegio reservado a hijos de familias aristocráticas, especialmente sudamericanas, y situado no lejos de Moulins. Los alumnos están fascinados por el personaje de Encarnación de Barea, que, en la novela, se convierte en Fermina Márquez. Es la hermana de uno de los alumnos. Domina la vida del colegio durante un verano, y todos se enamoran más o menos de ella.

Pero la novela supera esta anécdota. El significado oculto se pone de manifiesto en un fragmento de carta de Marcel Ray:

> El fin de Fermina Márquez justifica y supera todas las esperanzas que me habían hecho concebir las tres primeras partes. ¡Qué magnífico coronamiento! La novela se ensancha hacia el fin, cobra aires épicos, se convierte en poema. La emoción asciende, crece y se expande en música. No se trata ya de «recuerdos de juventud»: es un gran lamento, noble y mesurado, sobre la muerte de toda juventud. Por un instante me sentí inquieto, al llegar al discurso del viejo portero de Saint-Augustin; me parecía que era un procedimiento demasiado fácil, un artificio de novela, y pensé en Fermina, que habla tan bien de su aversión al pretérito indefinido. Pero sale usted tan airoso que renuncio a esta crítica. La elocuencia de este conservador de ruinas no es un efecto retórico; tiene mezcla de palabrería, como debe ser; ¿qué digo?: surge con toda naturalidad de la palabrería; y no tiene la culpa el viejo de que toda su vida haya quedado vacía al mismo tiempo que el colegio donde ya no vigila más que sombras (*Correspondance VL-MR*, t. II, pág. 38).

La imagen final de las sombras de los alumnos que salieron hace mucho tiempo a enfrentarse con la vida y frecuentaron en su juventud Sainte-Barbe-des-Champs... Lo que es preciso evocar aquí, repitámoslo, no son recuerdos de juventud, sino «un gran lamento, noble y mesurado, por la muerte de toda juventud».

«Pero ¿dónde están los niños?», preguntaba Colette en una de sus recopilaciones de novelas cortas. Los niños ya no están allí. Están en

las voces de quienes los llaman; pero ellos mismos ya no aparecen. Están, pero ya no se los ve. Volvemos a pensar aquí en los innumerables niños que han caído en la máquina de forjar hombres. Mozart asesinado, decía Saint-Exupéry.

En las *Enfantines* domina un solo personaje masculino: Milou, en «Le couperet» («La cuchilla»), donde sufre su primera pena de amor; pero «hay que amar, a pesar de todo». Larbaud hace así que pesen sobre los débiles hombros de un muchacho algunos temas casi teológicos.

En la galería de personajes femeninos, tenemos a «Gwenny toute seule» («G. totalmente sola»). Esta jovencita da testimonio de una transparencia fontal. Es la más escondida y, al mismo tiempo, la más presente. Larbaud quiso dedicar este texto a su madre, pero lo conservó oculto, pues temía que descubriera su conversión al catolicismo, producida en 1910, y difícilmente soportable para ella.

Vemos el profundo movimiento de la manifestación progresiva del tema de la riqueza. Al principio, en el ciclo de *Barnabooth*, la riqueza es inmensa. Es, sobre todo, financiera; pero la del corazón también está presente. En el segundo ciclo, el del *Vaisseau de Thésée* (la «Nave de Teseo»), se evoca la riqueza cultural. Esto se ve en el personaje de Charles-Marie Bonsignor, que es una especie de Barnabooth más joven, pero más profundo. Mientras pasa unos días en París, en su apartamento cercano al Palais-Royal, nos comunica su felicidad:

> El aire de esta mañana brumosa me resulta grato. Voy de cuando en cuando a disfrutarlo, desde la ventana más alejada de la mesa, por la abertura que he dejado entre el batiente izquierdo y la manija de la falleba; después vuelvo a sentarme, y sigo con mis cálculos, o con este cuaderno de notas. Es bueno escribir así, por la mañana, en una mezcla de dos luces, con los dedos arrugados aún por el agua del baño. Bajo mi pluma, crecen las multiplicaciones en gradación descendente hasta el total que restablece el equilibrio del dibujo formado así: mariposas, ala en alto, posadas (CR, pág. 211).

Bonsignor tiene sorpresas felices: al lado de las importantes sumas invertidas en los negocios cosmopolitas que administra, «el dinero

'ahorrado', una buena carterita de pequeño rentista francés asegurada», producto de los intereses que, al ser compuestos, dejan un confortable margen de seguridad. «Un idilio financiero», concluye (CR, pág. 212). Es cierto que no se puede comparar estas cifras con las rentas de Archivald Olson Barnabooth, el multimillonario sudamericano imaginado por Larbaud —10.500.000 libras de renta al año—; pero Bonsignor es como un hermano del célebre personaje.

Estas riquezas han permitido a Bonsignor «ser un verdadero ciudadano del mundo» (CR, pág. 233). Larbaud ha proyectado sobre su personaje el humanismo europeo, abierto a la universalidad de las culturas, que él mismo ha explorado siempre desde 1898. A los diecisiete años visitaba España; antes de cumplir los dieciocho daba su «vuelta por Europa»; pasando por París, Lieja, Colonia, Berlín, se dirigía a Rusia, a Jarkov, Moscú, San Petersburgo. Descubría un universo más vasto:

> Se pasa la frontera, y enseguida todo es más grande: el ferrocarril, las carreteras, las provincias, los horizontes. Es una Europa más grande, y una Europa despejada: espacio de reserva (...) (B, pág. 298).

Larbaud confiesa en su diario cuánto le extrañan esos trámites de pasaportes, de consulados, a él, que no se siente de ningún país (J, pág. 255); con el poeta Stephen Hudson, Larbaud quiere abolir todo lo que no es estrictamente europeo (J, pág. 350). En Londres, la ciudad en que ha conocido sus más profundos momentos de dicha (J, pág. 120), Larbaud sueña con «la unidad de la raza humana; (la) unificación de todo el pensamiento» (J, pág. 204). Inglaterra y España son para él «dos países de Extremo Occidente» (J, pág. 120). Reside largos años en España: en Alicante, en Madrid, en San Vicente; habla y escribe con fluidez el español (J, pág. 120). Le gusta también «París de Francia», pero apenas aprecia el *esprit parisien*, el «ingenio parisino», cuando finge apartarse de los demás pueblos y países. Prefiere «al parisino cuyo horizonte se extiende mucho más allá de su ciudad». Larbaud conoce el mundo y su diversidad, o, al menos, su continente; no se contenta con ser de París, sino que, discípulo de Alcibíades, es

londinense en Londres, romano en Roma, porteño en Buenos Aires: el hombre por cuyas manos pasa todo el oro espiritual del mundo.

> Todo escritor francés es internacional; es poeta, escritor, para toda Europa, y para una parte de América, además. Hay un país llamado Europa (...) (J, pág. 160).

Valery Larbaud escribía crónicas en inglés y en español para el *News Weekly* y para *La Nación* de Buenos Aires; practicaba el italiano, el portugués, el alemán; sabía un poco de ruso y, en fin, leía a libro abierto el latín y el griego clásicos. Poniendo en práctica el precepto de Quintiliano —«Preferir lo que hay de moderno en los antiguos y lo que hay de antiguo en los modernos»—, Larbaud unía al conocimiento de la cultura moderna, en lo que tiene de más nuevo, el gusto y el conocimiento de las literaturas clásicas: descubrió y dio a conocer al público internacional a Claudel, a Saint-Léger, por otro nombre Saint-John-Perse, a Walt Whitman, Dingby Dolben, Gabriel Miró, James Joyce; al mismo tiempo, «descubrió» a Maurice Scève, el gran poeta francés del siglo XVI, y a Antoine Héroët; tradujo con admirable atención la obra de Samuel Butler; demostró, en *Sous l'invocation de saint Jérôme*, un conocimiento familiar de la Biblia en latín, al mismo tiempo que una escrupulosa precisión en sus investigaciones sobre las traducciones de ciertos pasajes de la *Eneida*. El personaje de Barnabooth no encarna sólo al europeo rico, sino también al hombre de cultura mundial; aquí, una vez más, es el sosia del propio Larbaud, que supo siempre disimular su prodigiosa erudición bajo las apariencias de un arte modesto.

## II. LA NAVE DE TESEO

También Bonsignor añora una cultura internacional. Es cierto que sus negocios le han impedido continuar los estudios, y, después de comprar un *Epitome Historiae Graecae*, confiesa que «ya no sabe una palabra de latín, fuera de sus oraciones, y que se ve obligado a consultar a cada paso el léxico elemental que hay al fin de la obra» (CR, pág. 240). Pero conoce la historia de la «nave de Teseo»:

> Nave venida del fondo de las edades, salida, real y entera, de la fábula y de las leyendas; nave muy en lontananza, sobre un fondo de antigüedad tan lejano que se pensaba en la eternidad; y, sin embargo, visible, tangible, allí, ante los ojos de los viajeros, de los turistas, en el esplendor de una mañana del siglo III a. de C. (CR, pág. 241).

Si Bonsignor no tiene ya más que recuerdos vagos de su cultura antigua, sueña con que su hijo Carluccio, al que va a proporcionar una institutriz griega, pueda llegar a ser un erudito en filología:

> Carluccio tendrá dinero y, a la vez, tiempo. Me gustaría que emprendiera esa ruta. Y le deseo que consagre a estos hermosos estudios una larga vida de ocio. Seguro que hay todavía mucho que descubrir, en Asia Menor, en las Islas, en las costas del Mar Negro. ¿Por qué no confesar aquí un pensamiento bien egoísta: si su nombre, que es el mío: Charles-Marie Bonsignor, llegara a ser célebre, un día, en el terreno de la Arqueología, de la Historia y de las Letras? (CR, pág. 236).

Este padre que sueña con ver a su hijo realizar lo que él mismo no ha sabido llevar a cabo quiere también que sus hijos sean dichosos: «Pero se trata ante todo de su dicha, y que la celebridad venga por añadidura» (CR, pág. 236).

Este hombre respira, en efecto, una felicidad tranquila y honrada:

> Ahora, ya sólo pienso en las delicias del regreso, en la mujer a la que amo y en los maravillosos hijos que me ha dado. He oído sus voces todos los días, y voy a oírlas de nuevo dentro de pocas horas. Pero es un pobre descuento sobre la gran cantidad de dicha que me espera en Montecarlo, Éliane. Mi grande y risueña y seria Éliane. Mi mujer. Éliane. No me cansaría de escribir su nombre, de mirarlo, con todos los recuerdos y todas las promesas. Éliane. Nuestro matrimonio no es de esos en que el marido llama a la mujer, imitando a los hijos, «mamá». Éliane es para mí, todavía y ante todo, «Éliane». Y entre las promesas que este nombre incluye para mí, ésta que no me avergüenzo de confesar: nuestro cuarto hijo en camino (CR, pág. 254).

Valery Larbaud nos ha dejado en su Diario alusiones a la dicha que experimentó después de su matrimonio. Ha evocado a su hijita Laeta, a la que enseñaba pacientemente los rudimentos del catecismo; la que ponía tres velas en Saint-Étienne-du-Mont, «una por Baboa, otra por su madre, y otra por ella»; la que, al ver una mariposa blanca, decía «que iba vestida de primera comunión»; la que se burlaba cariñosamente de su padre, pero no se atrevía a decirlo.

Una vez más, escuchamos dentro de nosotros la música europea del Harmónica-Zug:

> Préstame tu gran ruido, tu gran marcha tan suave,
> Tu deslizamiento nocturno a través de Europa iluminada,
> ¡Oh tren de lujo!, y la angustiosa música
> Que suena a lo largo de tus pasillos de cuero dorado,
> Mientras detrás de las puertas laqueadas, de pestillos de pesado cobre,
> Duermen los millonarios.
> Recorro tus pasillos canturreando,
> Y sigo tu carrera hacia Viena y Budapest,
> Mezclando mi voz a tus cien mil voces,
> ¡Oh Harmónica-Zug!
> (B, pág. 35)

En estos versos de Barnabooth-Larbaud suena el eco de las últimas líneas de la *Nave de Teseo*, cuando Bonsignor se dispone a salir

de París. Pero he aquí otro cuadro que desarrolla el mismo tema, con más profundidad:

> Pues bien, la vida temporal prosigue. ¿Y nada para la vida eterna? Nada —más que nosotros. Y he aquí que los trenes, los paquebotes, los aviones, y los autos por las carreteras, nos traen gente. «Schnell, schnell, sakerment!» (CR, pág. 255).

## III. EL ROSTRO EN EL MÁRMOL

Pero está «el Rostro», inscrito en las venas del mármol de la chimenea: nos hace descubrir una figura más espiritual. Es fácil volver a encontrarla, cuando se sabe. Pero el niño es el único que sabe. Sólo él ha visto el Rostro en las venas del mármol de la chimenea: un largo Rostro serio y joven, muy bien afeitado, con ojos profundos y una frente estrecha, medio escondida bajo una corona de follaje...

> Rostro, nos comprendemos sin palabras. (...) No he dicho a nadie que hay un Rostro en las venas de la chimenea; y he impedido que la gente mire hacia ti. (Pero los mayores no saben ver nada, afortunadamente.) (E, pág. 71).

Los «mayores» no ven nada; pero los niños ven. Barnabooth sigue siendo «un alumno mayor estúpido», un «colegial enamorado», a pesar de sus millones de libras de renta. Larbaud, que ha disfrutado siempre del tesoro de su vida de niño, en los campos de Vichy o de la Bourboule, en Brides-les-Bains o en Annecy, va a hacernos ver «el Rostro» inscrito en las venas del mármol de esta dicha total:

> Hemos vuelto a encontrar, en las venas del mármol de la chimenea, el estrecho rostro, que nos ha mirado con un aire de reproche y de tristeza. Casi lo habíamos olvidado; pero él se acuerda de todo, y se ha puesto a hablarnos de las últimas vacaciones de verano, y de las anteriores, y de los inviernos de «antaño», con sus catarros y sus tisanas, sus aguinaldos, su olor de mandarinas y su sabor de castañas confitadas; y juguetes que fueron nuevos (CR, págs. 167-168).
>
> ¿Qué dice este «Rostro», esta filigrana que se perfila en la vitela de esta existencia?
>
> ¿Conocéis Birmingham? ¿No? Gran ciudad industrial, dicen los geógrafos, y me basta con su palabra. Yo sólo conozco de ella un rinconcito: Colmore Row, donde estaba mi hotel, frente a una desapaci-

> ble iglesia rodeada por su cementerio: las grandes cristaleras del restaurante y de los bancos, al otro lado de la calzada, reflejaban el césped y las tumbas, todo ello en medio de los tranvías, de los coches, de un tráfico enorme (B, pág. 250).

Esta anotación de Putouarey, el amigo de Barnabooth, reaparece en los recuerdos de André, el protagonista del relato de *Tan Callando*:

> Acababa de llegar a las hermosas calles de multitud densa, a los porches y fachadas de estuco, Colmore Row, y reconoció el cementerio que rodea a Saint Philip, cementerio que se muestra en plena ciudad, casi en plena calle, apenas separado, por una verja, de la calzada ruidosa y trepidante con el paso de los coches, de los camiones, de los altos ómnibus abigarrados de anuncios. Así, las tumbas se reflejan en las anchas vidrieras de los bancos, de los hoteles, de los almacenes, y sus imágenes se superponen a muebles, a vestidos, a claras lencerías sobre maniquíes sonrientes. (CR, pág. 192).

También las ciudades escandinavas tienen sus cementerios encajados en las grandes avenidas, prolongándolas en cierto modo y prolongándose en ellas, trazando en este universo de felicidad neta, de juventud ebria de vida dichosa y de cuerpo florecido, el signo de la muerte y del ensueño.

Charles-Marie Bonsignor, en la plenitud de su vida dichosa, ha entrevisto el Rostro, ha descubierto la cifra, ha percibido el reflejo de «las tumbas en la cámara nupcial» (CR, pág. 192). Desde anteayer, una conversación medio sorprendida en el restaurante lo obsesiona:

> Uno contaba al otro las fechorías de un personaje, al que no nombraban, pero al que cubrieron de injurias como: «canalla», «explotador», «tiburón», y del que dijeron que era «grosero, ignorante, vulgar, el tipo de hombre del pueblo enriquecido. (...)» (CR, pág. 218).

En cierto momento, Bonsignor se preguntó si aquellos personajes no hablarían de él. Cuando, más tarde, cuentan el hundimiento de un tal Robert G., sus suposiciones se precisan:

> Estas suposiciones constituían una casi certeza si yo admitía, y me parece que debía admitirlo, que aquellos individuos, hablando de oídas, repetían, sin duda de buena fe, las calumnias propagadas acerca de mí por enemigos, por envidiosos, por competidores desafortunados (CR, pág. 220).

Todos tenemos enemigos, sobre todo si hemos conocido el éxito; lo que ellos dicen de nosotros son calumnias, hechos sistemáticamente deformados. Bonsignor ha adquirido su fortuna honradamente, y todo lo que decían contra él aquellos desconocidos era falso.

Sólo que, desde entonces, aquella conversación lo obsesiona. Avanza dentro de él, mezclada con otros recuerdos felices, conmovedores, como la historia de su primera propina, cuando aprendía el oficio de hotelero; no tarda en hacer aparecer la cifra secreta, la figura de lo que Bonsignor es:

> Tenían razón. Nunca me han metido en la cárcel, nunca he arruinado a nadie; no tengo un céntimo, ni en el banco ni en los negocios, que no haya sido ganado honradamente; y, en cuanto a «someter a Marruecos a una expoliación sistemática», no sólo es una ridícula exageración, sino también una fórmula manida de polémica electoral, que la malignidad pública puede aplicar a cualquier hombre de negocios que tenga intereses en Marruecos y que triunfe. Pero hacían bien en acusarme, haciéndome comprender así que es por el recuerdo de mis pecados, y por el pesar que siento de haberlos cometido, por lo que se constituye y existe mi personalidad, mi unidad en el tiempo y a pesar del tiempo —y no por el recuerdo de mis placeres y de mis éxitos (CR, pág. 243).

Confesarse a sí mismo que no son «los placeres y los éxitos» los que constituyen la personalidad propia, porque estas cosas son «leña seca» o una máscara, es redescubrir una verdad teológica esencial: nuestros pecados son obra nuestra; el bien que hay en nosotros viene de Dios. La única personalidad verdadera del hombre ante Dios es la que se «constituye» en torno a su arrepentimiento, a «sus pesares», a su compunción por sus pecados; esa personalidad torna al hombre

disponible ante Dios, le restituye la facultad de humilde acogida, por la cual el alma profunda del hombre, creada a imagen de Dios, se abre a las luces de lo alto. Nuestros éxitos se inscriben fuera de nuestra personalidad verdadera, porque, con frecuencia, nutren el orgullo de la vida y hacen olvidar el Evangelio de las Bienaventuranzas: bienaventurados «los mansos y humildes de corazón, porque serán saciados».

> Mis pecados: los que cometemos todos, y todos los días, casi sin darnos cuenta, por la imperfección de nuestra naturaleza; los que, en mi infancia, rebuscaba para decírselos al confesor, y eran clasificados, etiquetados bajo los mandamientos y los pecados capitales; los implicados en las palabras: «de pensamiento, palabra y obra», pecados que actualmente reconozco y lamento fuera de todo sentimiento religioso, —y sin duda la noción de estos pecados puede acomodarse a otra doctrina, a dogmas diferentes de aquellos en que fui educado, y quizá a la ausencia de toda doctrina (CR, págs. 243-244).

Fuera de toda fe positiva reconoce Charles-Marie su culpabilidad, su estado de pecador. No practica desde hace mucho tiempo. Esta humilde lucidez con relación a sí mismo es sin duda fruto de su lealtad, pero también de una gracia. La gracia alcanza al pecador cuando él menos lo espera, pues se vale de cualquier circunstancia para insinuarse en nosotros e ilustrarnos acerca de nosotros mismos. Las palabras oídas por casualidad en el restaurante han encontrado una alma recta y sensible que, en la riqueza, ha conservado su sencillez, su capacidad de maravillarse ante el mundo. Aquellas palabras eran una «gracia actual»; ésta es con frecuencia luz, luz suave, pero que penetra «hasta la juntura del alma y del espíritu», como puede verse en la continuación del texto:

> Humillante unidad. Personalidad lamentable. Palabras ociosas; juicios temerarios; maledicencias dichas o escuchadas con placer; mal deseado al prójimo, o satisfacción por el mal que le sucede; burlas; movimientos de impaciencia, de cólera o de envidia; frases injuriosas o hirientes referidas; jactancias; desprecio de los demás; negación de un servicio que se podía prestar; ventaja aprovechada contra un débil;

> dureza con los pobres; todas las penas causadas a otros; ingratitud, frecuentemente por negligencia y pereza... «más adelante, cuando haya ocasión»... y nuestro bienhechor ha muerto sin que le hayamos demostrado nuestro reconocimiento; pereza en cumplir los deberes de nuestro estado; traición, ligera pero cierta, a un amigo, muchas veces por vanidad y falta de reflexión, a fin de parecer bien informado sobre aquel de quien se habla, para mostrarse ingenioso, para no parecer falto de clarividencia... todo eso de lo que no se sabe si hay que decir: «Más malo que tonto» o «Más tonto que malo», todos esos favores mal hechos, toda esa acumulación, en el tiempo, de pequeñas basuras morales, y añadiendo cada día otras nuevas... el recuerdo, nunca muy lejano, de todo esto, con el remordimiento, imposible de acallar por completo, que deja en el fondo de nosotros...en el fondo de mí... esto, es verdaderamente Yo; es el hombre que, una hermosa noche de verano, solo ante el desgarrador espectáculo del cielo visible, se atreve a pensar aún: «Yo y esto»... porque sabe que su Redentor está vivo y que ningún hombre Lo puede ver, y vivir (CR, págs. 244-245).

¡El tempo amortiguado de la frase, las tranquilas respiraciones que la puntúan, el peso cada vez mayor de las palabras encadenadas en olas que rompen poco a poco como un pequeño diluvio que sumerge la conciencia del narrador, provocando la confesión ante el cielo y ante Dios!

Cómo no citar aquí el texto paralelo de Baudelaire en *Mon coeur mis à nu* («Mi corazón al desnudo»):

> ¡Horrible vida! ¡Ciudad horrible! Recapitulemos la jornada: haber visto a varios hombres de letras, uno de los cuales me preguntó si se podía ir a Rusia por tierra (sin duda creía que Rusia era una isla); haber discutido generosamente con el director de una revista, que a cada objeción contestaba: «Aquí está el partido de la gente honrada», lo cual implica que todos los demás periódicos los redactan pillos; haber saludado a una veintena de personas, quince de las cuales me son desconocidas; haber distribuido apretones de manos en la misma proporción, y esto sin haber tenido la precaución de comprar guantes. (Citado en *Approximations*, Charles du Bos, t. 5, Éd. R.-A. Corrêa, París, 1932, págs. 88-89).

En Baudelaire como en Larbaud, la acusación de sí mismo puede más que la amargura y la misantropía ante el mundo; pero la de Larbaud no es el preludio de un juicio aplicado al universo entero. Y, sin embargo, la situación es análoga, hasta el punto de que, en *Tan callando*, narración paralela a la *Nave de Teseo*, el protagonista declara haber oído a veces, en su interior, la misma risa que aplastaba con su sarcasmo a aquel que se veía incapaz de evitar ciertas cobardías morales:

> ¡Te has dejado sorprender! Muchas veces, después de pensamientos como éste, un movimiento de irrisión brutal había respondido en él a las halagadoras imaginaciones de su vanidad, y este movimiento no parecía venir de él mismo, sino de un despreciador satisfecho de haber provocado una caída. Una vez sobre todo, después de una falta muy grave que nunca había dejado de lamentar, había oído aquella risa. «¡No lo he querido! —Pero lo has hecho, y eras libre para no hacerlo». (CR, pág. 195).

Esta acción muy grave, que nunca había dejado de lamentar, sabemos que para Clamence, en *La Chute* de Camus, fue la cobardía que le impidió arriesgar su vida para salvar la de otro. André y Bonsignor no han hecho lo mismo; su vida es honrada, valerosa, recta. Y, sin embargo, la luz interior les descubre esas mil pequeñas manchas que el ojo distraído no ve. La conversación oída por casualidad en el restaurante actúa como el rayo de sol que, penetrando de pronto en un cuarto habitualmente oscuro, pone de manifiesto multitud de pequeñas manchas grises.

La «confesión con penitencia» va a revelar a Charles-Marie Bonsignor su verdadero ser en su mayor profundidad; esa confesión actúa como un líquido que revelase «una placa en la que se han tomado dos fotografías, y donde se ve un trozo de encaje, o a alguien sentado junto a una mesa, traslucirse en medio de una gran calle llena de tranvías y de transeúntes» (B, pág. 271).

Este misterioso visitante, «sentado en medio de las calles», es el pecador que nosotros somos; se superpone a nuestra máscara de co-

mediante, revela «lo que se oculta bajo la ceremoniosa torpeza de este mundo», pues «toda realeza es grotesca» (B, págs. 290-291). Unos días más tarde, en efecto, Bonsignor, simultáneamente descubre su culpabilidad, la admite, piensa en la vida eterna y acepta, en fin, su único rostro:

> Todos mis pensamientos se volvían hacia la muerte como hacia una liberación. Y todos le estábamos prometidos en esta muchedumbre en movimiento, rue Royale, place de la Madeleine, rue Tronchet, boulevard Haussmann, rue La Fayette, boulevard Magenta, boulevard Denain; cada hombre, cada mujer, en marcha hacia su tumba, atravesando, de acera a acera, de encrucijada a encucijada, su pequeña fracción de tiempo, rodeados de eternidad por todas partes. Y, sin embargo, todo aquí abajo estaba hecho para la vida presente y pasajera, nada para la vida eterna. ¿Y quién pensaba en la vida eterna, entre estos mortales? (CR, págs. 245-246).

También Putouarey, en su confidencia a Barnabooth, había hablado de esta nostalgia de una vida pura:

> ¡Ah, el cerdo que siente que podrían brotarle dos alas de ángel! ¡Si fuese verdad! ¡Si bastase, con el espíritu bien fijo en lo absoluto, dejar pasar, sin tocarlas, todas esas cosas sin importancia, que pasan; si bastase esto para entrar en la Total-Inteligencia, allí donde se puede todo lo que se quiere, donde todo es sabido y consumado, y la vida es reino eterno en la luz sin límite! Locuras, ¿no es cierto? Tonterías en este mundo en que vemos que todo está organizado para la vida mortal, y nada para la vida eterna (B, pág. 273).

Haciendo eco, Barnabooth confiesa a su vez que, también para él,

> (...) de repente, he aquí el abismo a mis pies, una alma que ve su propia suciedad, y que, mientras se esfuerza por salir de ella, se hunde en ella cada vez más. ¿Y sería esto una alma religiosa? ¿Lo más puro que hay? (B, pág. 274).

Es entonces cuando Barnabooth evoca la Nave de Teseo. Sabe, desde sus estudios de filosofía, que «no bebemos nunca dos veces del

mismo río»; sabe que su sustancia, sus células, se renuevan por completo cada siete años.

> Así nos escapábamos de nosotros mismos, y la idea de nuestra emoción era un desvarío, un error, un sueño (...) Así, la Nave de Teseo ¿cuántas veces había sido renovada, para llegar sin dificultad hasta nuestro recuerdo? Había sido reparada tantas veces a lo largo de los siglos, que no había ya en ella un solo clavo, una sola tabla, que no hubieran sido varias veces sustituidos. Pero seguía siendo la Nave de Teseo, su forma, su historia, la idea que permanecía vinculada a ella (CR, págs. 240-242).

¿Dónde se hallará, pues, la idea de hombre,

> la idea de nosotros mismos en nosotros mismos, indestructible, (...), la solidaridad de (nosotros mismos) con todos (nuestros) pensamientos y todos (nuestros) actos hasta donde puede llegar (nuestra) memoria consciente y todavía más allá, tan profundamente como se sumerge (nuestra) memoria inconsciente (CR, pág. 242)?

Charles-Marie Bonsignor descubre ahora que sin duda la Nave de Teseo ha perecido y que la muerte va a engullir esta frágil cáscara de nuez, esta persona minúscula que somos. Al mismo tiempo, sabe que esta idea de sí mismo, permanente, no está en los oficios que practicaba, en la comedia que representaba, como dicen los italianos; sabe que no ha sido nunca «restaurador jefe de sociedad financiera», sino que ha hecho de restaurador, como otros han hecho «de albañil, de chófer, de mozo de café»; en «cualquier circunstancia, sigue siendo, y tiene conciencia de seguir siendo, eminentemente hombre» (CR, pág. 229).

> Me decía a mí mismo que la muerte nos libera de esa acumulación de porquerías morales de las que procedían mi hastío de mí mismo y mi tristeza; y que su presencia, es decir, su idea en nosotros, debe, o debería, prevenirnos contra muchas faltas en la práctica de la vida, y ayudarnos a evitar un poco el hastío. Por tanto: ¿liberadora desde la vida? Y es cierto que, al reconocerme y declararme esencialmente

> culpable, experimentaba un alivio y un sentimiento de liberación frente a muchas cosas que, de ordinario, me parecen formar parte de mí mismo. Me desprendía, me alejaba a distancias prodigiosas, de este M. Charles-Marie Bonsignor, satisfecho de la sensación que su entrada producía en el personal de su banco n.º IV. Mis negocios, mi oficio, mis relaciones, me abandonaban, me dejaban entregado a mí mismo. Había hecho de hombre de negocios, administrador de sociedades, fundador de estaciones invernales, y padre de familia, y hombre de amplias relaciones; pero, en mi soledad frente a la idea de la muerte, era, antes y después de todos esos papeles y todas esas obligaciones, eminentemente un hombre, —y pecador, y merecedor de la muerte. (CR, págs. 246-247).

Hallamos aquí una idea cara a Port-Royal; a saber, que los éxitos, incluso honrados, forman con frecuencia una falsa personalidad en el hombre: se trata de una máscara, de una comedia. La condición de pecador es, por el contrario, la realidad más fundamental del hombre: Bonsignor *hace de* hombre de negocios, pero es pecador. Y este pecador sabe que merece la muerte, como castigo, y también como la única salida que lo liberará, por fin, de sus «porquerías morales».

«Todos los hombres son pecadores y están privados de la gloria de Dios», decía san Pablo. «La muerte ha entrado en el mundo por el pecado», añadía; pero también, la muerte nos purifica de nuestras faltas, porque, en Cristo, se torna victoria sobre el pecado. Si esta nota propiamente cristiana está implícita en el texto de Larbaud, la pendiente de los sentimientos lleva a ella como naturalmente: le es secretamente otorgada.

Así como la conversación de dos desconocidos puede hacernos ver nuestra condición de pecadores, así también puede una lectura traernos el soplo de la gracia divina que nos ayude a reconocer sin rebelarnos la verdad de lo que somos. Clamence no podía soportar la visión de su culpabilidad; no podía aceptar la imposibilidad que sentía «de cambiar su vida».

Bernanos ha dicho de modo conmovedor, en el *Journal d'un curé de campagne*, la tragedia de la salvación:

> Odiarse es más fácil de lo que uno cree. La gracia es olvidarse a sí mismo. Pero, si todo orgullo estuviera muerto en nosotros, la gracia de las gracias sería amarse humildemente, como a cualquiera de los miembros sufrientes de Cristo.

El hombre sólo puede verse pecador ante Dios. Lo sabían los judíos cautivos en Babilonia, que cantaban en el salmo 18:

> Los dolores de la muerte me circundaron,
> y los torrentes de la iniquidad me conturbaron.
> Me rodearon los dolores del infierno,
> y cayeron sobre mí las redes de la muerte.
> En mi tribulación invoqué al Señor,
> y grité hacia mi Dios:
> y desde su santo templo oyó mi voz,
> y mi clamor en su presencia llegó a sus oídos (S. 18, 5-7).

La visión de nuestros pecados es abrumadora. Sólo la gracia de Jesucristo hace posible ver nuestro «ser» y seguir vivo. Tal es el sentido de esta expresión admirable: «Todo es gracia». Conectamos aquí con santa Teresa, que repetía sin cesar que sólo la gracia de Jesucristo nos permitía salvarnos. «Si el pecado abunda, la gracia sobreabunda».

Lo hemos visto: el descubrimiento de su culpabilidad lo ha hecho Bonsignor desde más acá de toda fe religiosa explícita; la luz que lo ha iluminado es lo que la teología llama «gracia actual». En el interior de esta confesión del pecador hay una misteriosa presteza, un sutil desencallar de la nave de Teseo, el sordo estremecimiento del casco sacudido por las primeras olas del mar.

## IV. *DOWN IN THE WORLD*

Este deseo de hacerse pobre con los pobres es igualmente una invariante de la obra. Después de su decepción con Florence Bailley, Barnabooth ha querido ocultarse entre los desvalidos; pero ha sido rechazado:

> Una prostituta a la que pedí hospitalidad me aconsejó, burlona, que vendiera el sombrero. (...) No quiso comprender que yo era verdaderamente muy pobre, que había caído a la parte baja del mundo (B, pág. 198).

André, errante por las calles del barrio bajo de Birmingham, en *Tan Callando*, es abordado por un hombre de apariencia burguesa; pero «el ala del sombrero estaba en parte desprendida del fondo, y por un roto del pantalón se veía la piel, muy blanca, de una rodilla. No estaba borracho. (...) André, con la satisfacción de la limosna, le dio rápidamente un chelín, y siguió adelante» (CR, pág. 180).

No puede dejar de pensar en las palabras que acaba de oír, pues mientras camina ve pobres por todas partes. Y he aquí que reaparecen los niños, nuestros niños:

> Niños de rostros arrugados y descoloridos bajo sus gorras de paño, con las manos en los bolsillos de sus calzones rotos, permanecían apoyados en el ladrillo parduzco y mugriento de las fachadas, y gritaban a coro canciones de café-concierto. A veces una rapaza, desembocando de una calleja lateral, se juntaba con ellos y, levantando la falda, con los codos en alto, bailaba una especie de giga.
>
> (...)
>
> Down in the world. André parafraseó para sí mismo: caído a la parte baja del mundo, como desde una montaña o desde un tren, o desde un navío en marcha. Parecían todos haber sido víctimas de un accidente así, los habitantes de estos barrios. Caídos, arrastrados, piso-

> teados, y mal puestos de nuevo en pie con sus sucios harapos. (CR, págs. 179-180).

André sueña con vivir esta vida «en la parte baja del mundo», para hacerla suya. Mucho antes de que nadie hablase de esta clase de experiencias espirituales, un joven católico inglés pensaba enterarse del precio de uno de aquellos apartamentos piojosos:

> Que caiga enfermo, y que luego salga de un hospital a estas calles. Cuando haya encontrado un trabajo inferior, quizá manual, que le permita no morirse de hambre, creerá recuperar fuerzas y olvidar penas bebiendo, con su paga semanal, lo que beben estas gentes, y tanto como ellos (CR, págs. 181-182).

Fermina Márquez, que hacía soñar a los colegiales de Saint-Augustin, pensaba también en los desdichados; quería ser pobre como Barnabooth:

> Fermina Márquez los detestaba (todos los objetos lujosos) porque le recordaban que los ricos no entrarán en el Reino de los cielos, porque le hacían pensar con angustia en todos los desdichados, en los que dormían en los albergues nocturnos, en los pobres seres que han caído a la parte baja del mundo y que vemos desnudos hasta el alma (FM, págs. 192-193).

## V. *BIMBA, MI PORTI CON TE AL MARE?*

Sí, sólo los niños descubren «el Rostro» oculto en las venas del mármol. Porque Barnabooth ha conservado el espíritu de niño, ama la pobreza, pues el espíritu de las Bienaventuranzas, como tan profundamente vio Bernanos, es también el espíritu de infancia, que es preciso salvaguardar para entrar en el Reino. Stefan, un amigo ruso de Barnabooth, explica el sentido del gesto por el cual ha querido salvar a una bailarina de ventorrillo casándose con ella. He aquí cómo juzga esta historia ridícula para una «mujer de poca virtud»:

> Pues sí, «mi gran colegial estúpido» (...). Es el mayor acto de fe que has hecho hasta ahora. Aún no has hecho nada mejor que esto (...). ¡Es verdaderamente admirable, Dios mío, esta transformación: el miserable colegial hipócrita, que uno encuentra de pronto crecido e inquieto, hermoso adolescente en flor! Puedo decirte tus cualidades (...). Eres humilde y paciente. (...) No desprecias tu infancia (B, págs. 312-313).

*Enfantines* irradia este espíritu de infancia. El autor no cede nunca a la ternura fácil, insulsa, falsamente idealizada; no recorta sus personajes en papel rosa. Ha comprendido, sin duda, que «los hombres de genio son aquellos que han permanecido fieles a su infancia». Sabe que su propia infancia está cerca de él, puesto que en media hora de tren, desde la plaza del Théâtre Français, puede llegar al colegio Sainte-Barbe-des-Champs, en Fontenay-aux-Roses, donde pasó algunos de sus años de colegio (FM, pág. 210). Cree en la existencia de seres deliciosos junto a los cuales desarrollarse, y la presencia de una niña lo colma de dicha (J, pág. 315).

Los niños son mucho más humanos y están mucho más próximos a los mayores, al carácter o al espíritu adulto, de lo que parece. Mucho más lejos de una simple «naturaleza humana en crecimiento», e infini-

tamente más lejos del animal joven. *Unready* sólo en apariencia general (J, pág. 308).

Se comprende «el orgullo tímido y solemne de los hombres muy jóvenes» (FM, pág. 58), el rostro radiante y solemne de los niños (J, pág. 126). Larbaud se dirige, en el fragmento titulado *Para una musa de doce años*, a una niña piadosa, con las palabras de Patmore: «Tú, cuyo sexo no está aún más que en tu alma...» (CR, pág. 206).

Larbaud, ante la sutil frontera en que el niño ya no es un niño pero todavía no es un joven, evoca también una mezcla de fealdades y de dramas. En *Deberes de vacaciones*, un muchacho evoca «sus relaciones tempestuosas con Solange»; confiesa que quería hacerse el libertino aparentando, ante sus compañeros, saber muchas cosas, «com'è fatta la donna» (J, pág. 315). Para dárselas de hombre, había comprado el suplemento licencioso del Gil Blas, sin saber que allí, en medio de dibujos frívolos, le esperaba la poesía (E, págs. 187-189) bajo la forma de ese poema «irregular» de Verlaine sobre «los dadores de serenatas y las bellas escuchadoras». «Teníamos tanta prisa por hacernos hombres, para no seguir siendo vigilados y para ser, al fin, tomados un poco en serio, que sólo pedíamos ver endurecerse nuestro corazón y marchitarse nuestras ilusiones» (E, pág. 182). Joanny Leniot, el fuerte en traducción inversa, cree que ha perdido la fe (FM, pág. 183); quiere seducir a una chica, al mismo tiempo que se exalta de pureza al pensar en Fermina, cerca de él, en el estudio (FM, págs. 178-180); pero se imagina ya marcado por una sensatez precoz cuando se dice que «sobrevivimos a nuestros sentimientos como sobrevivimos a las estaciones» (FM, pág. 198).

Por parte de las niñas, la misma mezcla de transparencia y de ligeras nubes: he aquí a la alumnita vagamente enamorada de una compañera mayor, Rose Lourdin. Y ahora la pastorcita de la finca de al lado, mentirosa, traviesa, un poco turbia en lo que dice a Milou, el hijo, niño aún, de los «amos»; pero lo quiere, y acaba confesando su angustia, «cuando su lindo amito ya no esté allí», después de las vacaciones.

Como hemos visto, Fermina Márquez se esforzaba en amar a los pobres, se avergonzaba de su riqueza ante Joanny Leniot; «sin saberlo,

este niño había asistido a la agonía de su piedad; eran los gritos de esta piedad agonizante lo que había oído» (FM, pág. 189).

Marcel, el hijo del amo, ha querido jugar durante las vacaciones con «las pequeñas Matou», hijas de un obrero que «es un hombre de carácter fuerte». Ha sido brutalmente rechazado por ellas, y un perro malo le ha mordido, no mucho, pero bastante para que llorar no sea pura comedia.

Es a las niñas feas a las que hay que amar, también a ellas, a ellas sobre todo, como a Dolly, la jovencita inglesa que se muere poco a poco; este estudio inglés, todo nácar, gris y plata, salpicado de un poco de sol, evoca una primavera marchita antes de florecer. Dolly, hasta el fin, debe aprender el francés, como si fuera a vivir mucho tiempo.

Pero deberá morir; y cuando haya muerto, la pequeña Elsie, que había ido una vez a jugar al tren en el cuarto de la enferma, le dirá al profesor que Dolly sólo lo tenía a él para amarla (E, pág. 95).

Nos sentiremos cubiertos de vergüenza y de tristeza cuando veamos cuán solos hemos dejado a los que esperaban de nosotros que amáramos su debilidad y su pobreza:

> ¡Oh! Debí quererla más. La fiebre le impedía a veces ser dulce y resignada. ¿Tenemos nosotros esta excusa? Merecía ser amada, precisamente por ser fea y estar enferma, y porque nadie habría deseado tenerla por hija (E, pág. 95).

Es Elsie la que Dolly hubiera querido tener como amiga, pero la pequeña no volvió. Elsie se aleja rápidamente de la pena del profesor.

> Y busca un pretexto para alejarse de mi tristeza. Se ha enamoriscado de una de sus compañeras de la escuela (...).
>
> Ha encontrado un pretexto, y es la primera vez que me miente (E, pág. 84).

Pero en la alameda se produce el relevo:

> En la alameda, no lejos del banco en que estoy sentado, un gorrión picotea entre los granos de arena. Llegan tres niñas empujando un co-

che en que duerme un bebé. «Cuidado —dice una de ellas—, podríamos aplastar un gorrioncito». Se detienen, y se inclinan, vacilantes. El gorrión huye volando. (E, pág. 85).

En verdad, «si no os hacéis semejantes a estos niños, no entraréis en el Reino».

*Bimba, mi porti al mare?*

Fue hace cinco años en Pisa, de camino, en coche, hacia Viareggio, en una zapatería donde habíamos entrado para elegir playeras y sandalias. El calor era insoportable, y la vendedora, arrodillada delante de nosotros, parecía extenuada. Era joven, y si no bonita, al menos graciosa y fina bajo el oscuro blusón de uniforme, pero muy morena, y completamente eclipsada, apagada por la presencia rubia y blanca de Éliane vestida de verano, con toda su personalidad sana y flexible, radiante de felicidad. El contraste me interesaba, y despertaba en mí la compasión, acrecentada sin duda por el acento de la vendedora, la dulce, gimiente entonación de las toscanas. ¡Qué distancia entre los destinos de estas dos mujeres! Nuestro coche nos esperaba en la estrecha calle, muy cerca de la puerta del comercio; se veía al chófer en el asiento delantero, y los barnices, los cobres, los cristales que brillaban al sol —las vendedoras desocupadas admiraban el hermoso automóvil—, y nosotros estábamos de camino hacia la brisa y el frescor del mar, lejos de Pisa y de aquella tienda sofocante, donde un ventilador luchaba en vano contra el bochorno canicular.

Nuestra vendedora se levantaba, trepaba a una escalerilla, volvía para probarnos nuevos pares de calzado. Mi compasión se había convertido en apuro, sentido también por mi mujer. Más tarde nos confesamos que los dos habíamos elegido playeras un poco demasiado grandes porque queríamos acabar pronto, liberar cuanto antes a la pobre muchacha. Pero Violante, demasiado niña aún para estar atenta a los demás, se mostraba inocentemente exigente; nada le parecía a su medida ni a su gusto; y reía, y contaba, para que la oyeran todos, lo contenta que estaba de hallarse muy pronto en una playa.

Fue entonces cuando la vendedora le preguntó, bromeando, pero también para exhalar su imposible anhelo de libertad y de dicha:

—Bimba, mi porti con te al mare?

«Pequeña, ¿me llevas contigo al mar?»

La «bimba», sorprendida y un poco desconfiada, la miró sin responder. Pero, entonces, unas palabras que quizá había yo buscado inconscientemente en la memoria, me atravesaron el espíritu, y me afectaron tanto, que tuve que dominarme para no pronunciarlas en voz alta —éstas: «Tú has recibido tus bienes en esta vida».

Desde aquel día, las he recordado con frecuencia cuando disfrutaba de alguno de los placeres que sólo el tener dinero proporciona, y me dejaba arrastrar a tal placer. Y pienso en ellas —«Tú has recibido tus bienes en esta vida»—, cada vez que me oigo susurrar, para mí solo: Bimba, mi porti con te al mare? (CR, págs. 237-239).

Barnabooth evoca su riqueza en un pasaje cuyo paralelismo con el de la *Nave de Teseo* es sorprendente: esto demuestra que se trata del redescubrimiento de la infancia de Dios.

Y tampoco mis riquezas volverán a dominarme. La tentación es fuerte, sin embargo. ¿Hay algo en el mundo más hermoso que la riqueza? La riqueza parece materializar el espíritu y proyectar a la vida de la calle el esplendor interior del hombre. El automóvil, por ejemplo, bello como un pensamiento, todo transparencias y reflejos: cristales, barnices, cobres; y las mujeres hermosas dentro, y el chófer, con su abrigo bordado con una trencilla de oro en torno a las armas de la casa, y cerca del chófer, una niña menuda e inquieta, de largas piernas, envuelta en blandas telas de colores suaves. La riqueza que nos escolta siempre, con pequeños cuidados, con delicadas atenciones, sin ruido, con aire, con limpieza, olor de ropa limpia y de cuero fino, y el caminar convertido en medicina, y todas las fuerzas naturales a nuestro servicio: para subirnos, para llevarnos, para bajarnos, ayudarnos (B, pág. 288).

En verdad, los ricos han recibido ya su recompensa en este mundo. A diferencia de los poderosos hombres de negocios como el Joseph Pasquier de Georges Duhamel o el Havercamp de Jules Romains, aventureros sin escrúpulos, las riquezas no se pegan a la suela de los zapatos de Barnabooth. Se avergüenza de ellas. Aunque desprecia a los pobres y a los imbéciles, quisiera ser pobre y humilde. Sufre por

no poder descargarse del peso de su fortuna, por no poder nunca ser tratado como los demás, atendiendo sólo a su valía como hombre; por ser siempre identificado con su dinero, ser saludado en todas partes como Archibald Olson Barnabooth, el multimillonario, el hombre que tiene 10.450.000 libras esterlinas de renta. Se mezcla, en los trenes, con los viajeros de «tercera clase», pero, por signos imperceptibles, la gente ve que no es de los suyos. El texto de Valery Larbaud alude, sin duda, al rostro doliente del fraile que acaban de encontrar. Cristo, el hombre de dolor, se perfila aquí en filigrana. Stefan, por lo demás, va a instruir a Barnabooth acerca de él mismo:

> No, no tengo consejos que darte. (...) Cada hombre ha sido puesto aparte, cada hombre ha sido reservado. (...) «Y tú, ¿qué es lo que tienes para dar al mundo?» (...) Servir, ser bueno para algo, hacer bien a otro. Toda nobleza viene del don de sí mismo. (B, págs. 325-326).

La gracia del perdón desprende del mundo. Barnabooth y Bonsignor están desprendidos. No se atreven a nombrar a aquel que los ha desprendido. Stefan, en cambio, lo nombra en estas líneas admirables:

> Yo ya no hago preguntas. No sé nada; estoy lleno de ignorancia, pero estoy tranquilo: sé a quién amo. ¡Cuánto tiempo he necesitado para saberlo, para comprender la causa del malestar que llevaba conmigo! ¡Pero qué tonto! Sólo lo amaba a él desde siempre: se ocultaba detrás de todos mis amores, me tocaba el codo en medio de mis alegrías; esperaba, al otro lado de los cristales de la habitación; y yo, en las camas de las mujeres, pensaba en Él. Ah, tú sabes a quién me refiero, y no necesito pronunciar el nombre más santo y más vituperado. (...) Y sin duda he necesitado pasar de los treinta para sentirme al mismo tiempo completamente solo, y completamente solo con él, y comprender que era él el que me había puesto aparte y me esperaba. (...) Sé que es más envidiable haber fracasado, porque el que lo pierde todo lo encuentra. Yo lo he encontrado (B, págs. 328-329).

Stefan, guerrero y jefe glorioso, aceptaría, en su nueva condición de cristiano, no ser empleado más que en «picar piedras» (B, pág. 329).

## VI. *TILL WE MEET AGAIN*

Es siempre a la figura de Barnabooth a la que hay que volver cuando se estudia a Larbaud.

Es sabido que el autor trabajó de nuevo la primera edición de Barnabooth, aparecida en 1908. El personaje no muy bien escuadrado, cuya biografía acompañaba a los poemas, se completa en la segunda edición con rasgos de su propia persona. Al mismo tiempo, la conferencia dada en 1911 sobre Charles-Louis Philippe, el hijo de un madreñero de Cérilly, que llegó a ser uno de los mejores novelistas franceses de su tiempo, subraya «el olor a catolicismo que se desprende de esta obra» marcada por el dolor, por la «terrible maldición» pronunciada por Cristo, «¡Ay de los ricos!», pero también por la caridad hacia los pobres. Es esto lo que, para Larbaud, separa esta obra de «esa poesía bulevarera, de ese teatro mundano y de ese alejandrinismo de baja estofa que constituyen, desde hace cincuenta años, la literatura llamada parisina».

A partir de 1904, Larbaud ha descubierto los medios católicos ingleses: el estudio sobre Coventry Patmore, el poeta del *Eros desconocido* y de *El ángel del hogar*, le ha hecho comprender la metafísica profunda que el catolicismo da a la vida familiar, a los niños, a las paredes de la casa, al amor de la mujer y de la esposa.

Fue sobre todo el descubrimiento de Dingby Dolben, el joven poeta inglés muerto a los 19 años en el camino de la fe, lo que abrió a Larbaud la belleza transparente de una vida dedicada, disponible para el amor humano —pues Dingby Dolben había amado a un compañero de más edad—, pero también dispuesta a sacrificarlo todo por el eros desconocido, para «buscarte a Ti tan sólo, Señor, el amor, el amor y el amor». Estos dos versos:

> *Seeking of Thee only*
> *Love and love and love* (CR, pág. 200)

ponen fin a *Tan Callando* y apagan el tañido de las fúnebres estrofas de Jorge Manrique:

> Recuerde el alma dormida...
> Cómo se pasa la vida,
> Cómo se viene la muerte (CR, pág. 193).

Dingby Dolben había amado en este mundo. Pero eligió el amor de Dios, de Dios sólo. Todo esto se halla en el Diario, cuando Larbaud evoca un momento puro, un año estudioso en Valencia, con estudiantes españolas muy jóvenes.

Valery Larbaud podía también experimentar instantes de angustia, como lo demuestra la carta que el 16 de octubre de 1911 dirigió a su amigo Marcel Ray:

> Mi querido Marcel:
>
> Le escribo para llenar una hora espantosamente vacía, entre la cena y el momento de acostarme. Toda la angustia del mundo está en mi habitación, con un silencio colosal, y casi el abandono y la condenación sentida a veces en Valbois, en otoño. Nada me libera. Ya sabe; la impresión es exactamente ésta: uno espera el Juicio Final (*Correspondance VL-MR*, t. II, pág. 141).

## VII. *GWENNY COMPLETAMENTE SOLA*

A lo largo del año 1912, durante el cual estudiaba a Patmore y a Dingby Dolben, Larbaud escribió también una encantadora «Enfantine», quizá la más hermosa.

Una niña de doce años ha perdido el volante, que ha caído en el jardín del vecino, un señor un poco misterioso. Al día siguiente, ha vuelto a enviar la pelota por encima del muro. El tercer día, otra vez:

> Y veo al pequeño mico cruzar el jardín sobre sus largas piernas con medias negras caladas, con su falda demasiado corta bajo un *pinafore* blanco demasiado corto, con todo el cuerpecito y los bracitos envueltos por el *pinafore* blanco sin pliegues, como un cucurucho de caramelos, como un ramillete (OC, pág. 525).

Un día, la niña anuncia su marcha. Él comprende:

> No dije nada, y me fui a través de un mundo en que la inocencia no es amada por sí misma. (...) Y de repente sentí que lo que acababa de desaparecer era la cosa más importante de mi vida, y quedé triste (OC, pág. 530).

Larbaud dijo a Robert Mallet cuánto se acordaba de la pastorcita que había evocado en *Le couperet*, a la que iba a encontrar y consolar lejos de unos padres que a él le gustaban poco. La «conversión» de Larbaud está vinculada a este espíritu de infancia recobrado.

> ¡Oh, qué buenas se tornan con la lluvia,
> Y cómo saben callarse!
> ¡Y qué atentas permanecen
> A las blancas miradas que se agitan
> Entre los bojes y los negros lauros!
> Aquí está Maisie la Loca,
> Y Gladys que siempre ríe;

Violette con las rodillas escoriadas
Y Gwenny que tira siempre
Por encima del muro su volante.

El Rostro es la dimensión espiritual inscrita en filigrana en cada uno; la «Nave de Teseo», la idea del hombre, la única estable, la de nuestra debilidad, de nuestra pobreza espiritual, del amor a los pobres. Los niños son todo esto, la infancia de Dios.

«La lección era bien clara» (OC, pág. 531). Sí, porque, en 1912, Larbaud, mientras escribía esta «infancia», se convertía (OC, pág. 531). ¿Puede decirse con tanta claridad el espíritu de las Bienaventuranzas?

Como dice el narrador, «yo aún podría vivir en Florence Villa. Pero Gwenny habrá crecido y ya no será la almita completamente sola, en los palacios de la infancia» (OC, págs. 530-531).

> La lección era bien clara. Así, la vida, el tiempo y el amor me las arrebatan una tras otra, y cada vez estoy más harto de la necedad e ineficacia de todo lo que no sea la inocencia. Por eso me vuelvo hacia vos, dulce amigo invisible. Os pedía el favor de ser dócil a vuestras aspiraciones y ordenar muy bien mis pasos. Pero no pensaba en vos como en alguien que estaba cerca de mí. Erais vos a quien buscaba entre los niños. Y voy a amaros, no como a una ficción agradable, sino como a una de las realidades más sólidas del mundo. Sé muy bien que sois más dulce y más puro que todas las niñas a las que he amado a causa de su dulzura y de su pureza. Sé que los más dulces rostros infantiles apenas son una confusa imagen de vuestra faz radiante. La gran satisfacción que tantas veces he sentido al dar la mano a hermosos niños, ¿cómo no la he de sentir, y más grande aún, sabiendo que camináis a mi lado, vos, más bello que la más bella criatura que pudiéramos ver? ¡Ah!, con frecuencia, en las calles, he llevado el bastón y el abrigo en la misma mano, dejando libre la otra, para que vos pudierais asirla. No permitáis que me aparte de vos, y en el ruido de mis palabras y en mi soledad, haced que os sienta cerca de mí. Y ojalá un día podamos ser dos niños juntos a los pies de aquel a quien amamos, cuando las tinieblas que os ocultan a mi vista hayan sido disipadas y yo sea tan sabio como vos.

Pues estoy cansado de jugar a ser mayor desde hace años. Se me da demasiado mal. He intentado interesarme por sus ideas, por sus historias, y no he podido. He intentado compartir sus puntos de vista, sus pasiones verdaderas, sus ambiciones; no lo he logrado. Quizá sea mía la culpa. Mis únicas alegrías verdaderas han sido mis imágenes, mis juguetes, las ensoñaciones de los poetas y el amor más secreto. No queráis, al menos, perturbarme, y que vuestras visitas sean para mí lo que eran las visitas de Gwenny en Florence Villa; ninguna palabra impura, ningún pensamiento malo; dejadme recuperar mi infancia en el punto en que me hallaba.

Florence Villa está ya lejos, y no he vuelto a ver ni a Olive ni a Gwenny. Recuerdo todas las circunstancias de mi partida. Incluso endomingada, con sombrero de señora e impermeable, Olive estaba bonita. Estábamos de pie, en el porche, mientras sujetaban los baúles sobre el coche. El mendigo del cornetín tocaba el Himno 226 en Stafford Road, donde se apoyaba la vigorosa luz de la mañana. Se acabó el himno, y dije, para llenar el silencio, lo único que no debería haber dicho:

«Bueno, Olive, espero que no lo haya pasado usted demasiado mal en Florence Villa».

—«¡Oh, señor! Desde hacía mucho tiempo no había sido tan dichosa».

Y la misma debilidad sentimental que le hacía besar las flores turbó sus sencillos ojos azules y claros. El mendigo se puso a tocar de nuevo.

«¿Entiende usted lo que dice, señor?»

Y en efecto, el cornetín, elocuente y enfático, cantaba nota a nota, tan claramente como si hubiera pronunciado las palabras, el canto religioso más conocido, el más trivial, el más avulgarado y también el más universal —no sólo de aquel año o de este siglo, no sólo burgués, no sólo plebeyo, sino hecho a la medida de todos los corazones: «Dios te acompañe hasta nuestro próximo encuentro».

Sí. Pero es preciso recordar también, al fin de este capítulo, que en 1935 Valery Larbaud se vio aquejado por una grave afasia. Las palabras que dijo entonces, y que repetía —las únicas que sabía decir— eran «¡Buenas noches, cosas de aquí abajo!»

Sí, *till we meet again*. Hasta que volvamos a encontrarnos...

## Capítulo II

# FRANÇOIS MAURIAC Y LOS CAMINOS DEL MAR

> La vida de la mayoría de los hombres es un camino muerto que no lleva a nada. Pero otros saben, desde la infancia, que van hacia un mar desconocido. Ya el amargor del viento les extraña, ya tienen el gusto de la sal en los labios, —hasta que, al dejar atrás la última duna, esta pasión infinita les da una bofetada de arena y de espuma. Sólo les queda hundirse en ella o volver sobre sus pasos (ORTC, III, pág. 541).

### Siglas y referencias bibliográficas

Obras de François Mauriac:

A = *L'Agneau*, Flammarion, París, 1954.
FN = *La fin de la nuit*, Grasset, París, 1935.
J = *Journal*, Grasset, París; vol. I, 1934; vol. II, 1937; vol. III, 1940.
NV = *Le nœud de vipères*, Grasset, París, 1932.
P = *La pharisienne*, Grasset, París, 1941.
PA = *La pierre d'achoppement*, Éd. du Rocher, Mónaco, 1951.

Algunas citas se han tomado también de:

ORTC = *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Éd. de la Pléiade, París; t. I, 1977; t. II, 1979; t. III, 1981.

Finalmente, se menciona la obra:

*Thérèse Desqueyroux*, Grasset, París, 1927.

# I. LOS MALQUERIDOS

El tema del mar y de sus mareas, el de los pinos al viento, es un juego de signos y de símbolos que François Mauriac utiliza con gran profundidad y con felicidad expresiva incomparable. Es el cantor de los malqueridos, pero también el guardián del vivaque de Malagar y de sus moradas fugaces. Así lo dice él mismo:

> Intento captar el rumor de una marea que se aleja (ORTC, III, pág. 1203).

O también, como atestigua su obra, sobre todo este texto:

> El landó rodaba por el camino de las vacaciones. Los caballos y las ruedas despertaban los suburbios no hacía mucho contemplados por Denis la tarde de la entrega de premios, un crepúsculo de julio. El viento lluvioso, esta tarde, agitaba los jirones de un cartel de corrida que le había llamado la atención el verano anterior. A veces brillaba una taberna, con algunos hombres pegados a la barra. Denis había cogido la mano de Rosette, que no se casaría con Robert Costadot. Añadía, por precaución, algunos toques a la imaginada escena del suicidio, persuadido de que, un momento después, hallaría el castillo dormido (ORTC, III, pág. 564).

El movimiento del cartel de la corrida nos hace sentir la presencia del viento en las Landas, que es siempre, para Mauriac, un símbolo, un signo de un mundo a la vez mágico y sobrenatural.

Por otra parte, la invitación a una corrida, en este tiempo posterior a las vacaciones, nos retrotrae al hechizo de un viento lluvioso; nos hace pensar en el año anterior.

En un contexto semejante a éste descubre Blanche Frontenac, una tórrida noche de verano, por entre las copas de los pinos, esa especie

de vía láctea azul y blanca de estrellas. Mezcla con ella recuerdos de su familia, al decir: «Otro amor, el mismo amor».

Pero el mar acaba convenciéndonos del significado espiritual de esta evocación de la «naturaleza» bordelesa. Un fragmento poético muestra esta identidad:

> *Les grands vents d'équinoxe ont pleuré dans les bois,*
> *Vents amers parfumés aux lointaines contrées,*
> *Et qui chantaient la fin des vacances autrefois,*
> *Ô souvenirs, ô brumes douces des rentrées.*
>
> (Los grandes vientos de equinoccio han llorado en los bosques, / vientos amargos perfumados en regiones lejanas / y que antaño cantaban el fin de las vacaciones. / Oh recuerdos, oh suaves brumas del regreso a clase.)

Es cierto que el tema del mar no está de suyo ligado al del espíritu, pero la relación que establece Claudel, en *L'esprit et l'eau*, es genial. Recordamos también una distinción hecha en otro tiempo por André Rousseaux entre la literatura de la dicha y la literatura de la salvación. Estos dos temas se oponen, pero también se complementan. Se recordarán quizá las reflexiones hechas por Malraux y Duhamel en tiempos ya lejanos, y también por Tournier. Nos hallamos en una encrucijada. Basta repasar los grandes títulos de obras de Mauriac: *Les chemins de la mer* [«Los caminos del mar»], *Maisons fugitives* [«Moradas fugaces»], *Les anges noirs* [«Los ángeles negros»], para poder clasificarlo, si no fuera inclasificable, dentro del tema de la salvación. Naturalmente, no se debe ligar de manera estrecha la realidad de la salvación a la de las fuerzas de las tinieblas, pero al menos los lectores presentirán algo que está más allá de la muerte.

## 1. «Mi corazón al desnudo»

La historia de Thérèse Desqueyroux tropieza frecuentemente con la incredulidad de los hombres «equilibrados». Una mujer joven que envenena a su marido, sin saber muy bien lo que hace, simplemente porque se cree sola en el «desierto del amor», es un caso de sala de lo criminal. No puede representar la realidad cotidiana.

El caso de Thérèse es sin duda raro. Pero, como veremos, no es sino la manifestación de tendencias al odio, presentes en cada uno de nosotros. Y tiene razón Mauriac al poner como epígrafe de esta novela:

> Thérèse, muchos dirán que no existes. Pero yo sé que existes; yo, que desde hace años te espío, y con frecuencia te detengo cuando pasas, te desenmascaro.

El gran tema de los malqueridos llena el teatro de Mauriac. Pensemos en Asmodée. Nos damos cuenta inmediatamente del signo que trastorna a Asmodée mismo, mucho más de lo que temía. Lo vemos envuelto en una especie de provocación y de miedo.

Pero, en medio de esta desesperación, súbitamente un tal Gabriel Grader, que regresa de París en el tren de las diez de la noche, descubre que unos malandrines han dejado en el umbral de la puerta de la rectoral de Balouzac un brazado de retamas. De pronto, movido por una fuerza misteriosa, retira aquellos dos manojos y evita que se burlen cruelmente de aquel inocente, a quien salva incluso del asesinato que meditaba.

Mauriac invita al lector a soñar: la luna, sobre esta piedra azul, dibuja un rostro, y se siente extrañamente liberado de su ira. En cuanto a la novela que sin embargo explicita este título, nos pone en presencia de los ángeles negros.

Asimismo, el protagonista de *Le nœud de vipères* parece un anormal. Sus hijos y sus nietos lo han apodado: «el viejo cocodrilo». Le tienen miedo. El odio y la malicia pacientemente calculada con que el

viejo monta la bomba de relojería que debe desheredar a sus hijos parecen demostrar que está loco: sus hijos quieren internarlo. Y la risa del viejo, cuando sorprende las conversaciones de su familia al acecho de «la alcancía», parece diabólica. Los hombres «normales» no son así. Sentimos ganas de decir, con la familia del viejo, que no nos interesa nada «la parte del diablo».

Mauriac responde a esta objeción bastante farisaica: «Usted lo ve todo negro. La vida no es tan negra, ni los hombres tan malos». De todos los reproches que sufre un escritor, ése no deja de sorprenderle, aunque se lo dirijan desde hace años.

> «Usted lo ve todo negro». Este reproche no nos viene casi nunca de los jóvenes; pues, si existe en ellos una fuerza para desprenderse y, a veces, una facilidad para morir, que asombran a los que los quieren, es porque lo conocen todo de antemano y entran en la vida como los gladiadores en el circo.
>
> Los hombres de edad, que se las saben todas y que llevan mucho tiempo luchando con el destino, ésos son los que fingen no ver la sangre que los cubre (J, I, págs. 68-69).

Los jóvenes, con frecuencia, dramatizan sus pecados, mientras que los adultos quitan importancia a los suyos. Pero también sé que los arrepentimientos y las aversiones de los adolescentes dan fe de su deseo de transparencia y de alegría. No se tiene idea de la herida, a veces terrible, que les causa la revelación del mal a su alrededor. Hamlet es aquí su modelo. Porque la juventud es la edad de las aventuras interiores, las del espíritu, entre las cuales algunos eligen la aventura de la santidad. Los santos son aquellos que han tomado en serio sus pecados. Es cierto que los jóvenes carecen de sencillez, de modestia, de humildad. Pero ¡cuán preferibles son sus tristezas de alma al hastiado desengaño que con frecuencia marca a los adultos cuyos éxitos sociales resultan cegadores!

Otro texto declara el sentido exacto del pecado universal del hombre. Responde adecuadamente a la objeción de los que dicen que Thérèse Desqueyroux no existe:

> ¡Como si los asesinatos saltaran siempre a la vista! ¿Qué juventud no ha sido asesina? ¿Qué hombre no guarda, en el fondo de su corazón, el mudo reproche de una boca sellada para siempre? ¿A quién no ha despertado, por la noche, un sollozo ya oído muchos años antes? ¿Quién no ha vuelto a ver, en espíritu, sobre un rostro marchito, las lágrimas que hizo correr un día y que ya no podrá enjugar en este mundo? Os creéis inocentes. Atreveos a pasar revista a los seres que han cruzado profundamente vuestra vida; evocad a los muertos y a los vivos; buscad vuestra huella en cada uno de esos destinos. ¿No habéis robado la dicha de nadie? ¿La fe, la esperanza, la pureza de nadie? En realidad, nadie tiene la fuerza de entregarse él solo a este juego terrible. Nadie puede mirarse a la cara si no es de rodillas, en el suelo, y bajo la mirada de Dios (J, I, págs. 118-119).

Nadie podría decir que hay aquí jansenismo. Todos somos, en cierto sentido, «asesinos». Un texto que voy a citar ahora terminará de cavar en nosotros esas profundidades de la compunción que son el indispensable preámbulo de la gracia.

La novela *La fin de la nuit*, aunque no sea, en sentido estricto, una continuación de *Thérèse Desqueyroux*, nos muestra ciertos episodios de su vida en París. Está envejecida, sigue marcada por su destino fatal. Ha entablado relación con Georges, un joven que, poco a poco, se prenda de ella. Enamorado, al principio, de la hija de Thérèse, lo atrae, sin que se dé cuenta, el misterio de esta mujer: las historias que sobre ella murmuran, la irradiación maléfica que emana de esta «envenenadora», fascinan al joven. Ella se da cuenta, y lo interroga peligrosamente sobre sus acciones más nefastas.

> —No estoy pensando sólo en asuntos de mujeres, sino en episodios más ocultos, como los hay en toda vida y a veces desde la infancia.
>
> —¿Cómo lo sabe?, preguntó él (FN, págs. 146-147).

Sigue entonces una especie de confesión —otros hablarían más bien de una especie de psicoanálisis— de un espisodio de su adolescencia. Había en su escuela un chico, mal cuidado, «insignificante»,

podríamos decir. Pues bien, se iba apegando a él en una de esas amistades de adolescencia que crecen a medida que crecen las incertidumbres y las angustias. La madre de Georges había conocido algunos detalles de esta situación. Sabía también que había la posibilidad de remediarla si se le pedía a Georges que saliera de vez en cuando con aquel muchacho, que llegara un poco más temprano a la escuela para que no se sintiera demasiado solo. El día del reparto de premios, el muchacho quiso a toda costa que su madre conociera a la de Georges, para darle las gracias. En realidad, Georges quería evitar a cualquier precio este encuentro y esta confrontación que lo avergonzaban. No aceptaba la pobreza de aquel chico. Fingió tener prisa. Caminaba rápidamente; su amigo no podía seguirlo. De modo que no hubo encuentro.

> Me veo aún llevando a mi madre detrás de mí a paso rápido. La multitud se dispersaba por el parque; pisoteábamos la hierba aplastada; la orquesta tocaba bajo las ramas; era una mañana de julio ya muy calurosa. Yo oía detrás de mí una voz sofocada: «¡Georges! ¡Georges!». Como estaba con su madre, no pudo alcanzarme, o no se atrevió (pues sabía que yo los había visto). No podía dudar que yo lo oyera: «¡Georges! ¡Georges!».
>
> —Lo sigue oyendo, dijo Thérèse.
>
> (...)
>
> Permanecía inmóvil, con los ojos fijos. Sin duda no oía el rodar de los coches en la lluviosa noche de París, sino aquella voz de niño, al fondo de un parque, bajo los árboles, que llevaba llamándolo tantos años (FN, págs. 150-151).

Esta página, una de las más bellas de Mauriac, pediría muchos comentarios. No todos los chicos son semejantes al que perseguía a Georges, imagen de cierta burguesía bordelesa, un poco altiva, sentimental y seca al mismo tiempo. Por otra parte, y esto es más importante, la confesión de Georges es una «confesión sin penitencia»: Thérèse intenta hacerle reconocer que también él es «un asesino». Pero lo hace con una especie de complicidad, con un deseo de hallar en Georges a alguien tan herido como ella por el pecado.

Hay aquí, para ella, como una absolución en el seno de su desesperación. Es un poco demoníaca en su deseo de hacer que Georges confiese haber destruido el corazón de un niño. Su adivinación al decirle a Georges que debe de haber en su existencia, quizá en su infancia, seres que ha «rechazado de su vida» es más una curiosidad que una mirada de misericordia. Cuando Georges le hace una semiconfesión, Mauriac señala que ella «ríe contenta», que «estaba satisfecha». Y el novelista observa, después de la escena que hemos leído, que Georges gime: «¡Cuánto daño me ha hecho!». La confesión que le ha arrancado Thérése no es la confesión que reconcilia con Dios, sino la que desalienta y empuja a la desesperación. En otros términos, no es así como habría promovido o escuchado Dios la confesión del pobre muchacho.

Dicho esto, es indudable que el relato mismo es absolutamente auténtico: todos han tenido en su vida, en un momento u otro, una experiencia semejante a la de Georges. Ya san Agustín había dicho: «Somos vasos de arcilla, y chocamos unos con otros». La repercusión de nuestros actos, de nuestras actitudes, incluso de nuestros silencios, es incalculable. ¿No afirmó el Señor que «quien haya deseado en su corazón a una mujer, ya ha pecado», y que «decir Raca a su hermano es merecer la gehena»? Sin que haya que tomar al pie de la letra la afirmación de Iván Karamazov, «¿Quién de nosotros, señores, no ha deseado nunca matar a su padre?», es cierto que cada uno de nosotros ha «eliminado de su vida» a no pocos seres humanos. Si todos los pensamientos que hemos tenido, ocultos en el secreto de nuestro corazón, hubiesen llegado a realizarse por no sé qué magia demoníaca, ¡qué campo de ruinas a nuestro alrededor! El pobre que nos molesta y al que damos una moneda para librarnos de su presencia sin excesivos remordimientos, o aquellos a quienes hemos recibido haciéndoles notar que sólo les dábamos una migaja de nuestro tiempo, nos han dejado sintiéndose excluidos.

Uno de los personajes del *Journal d'un curé de campagne* le explica al pastor que si tuviéramos que ver siempre claramente las consecuencias remotas de nuestros actos, su influjo hasta el infinito en la

vida y la salvación de los demás hombres, «no podríamos vivir». Y Bernanos hace que su protagonista responda: «Es cierto, no podríamos seguir viviendo». Y añade que una de las gracias más singulares que Dios concede a los cristianos es no dejarles ver con una evidencia que los aniquilaría su responsabilidad hasta el infinito en el mundo de las almas. Y añade aún que los santos ven esto sin cesar y que por eso no cejan en hacer lo imposible para consagrarse al bien de sus semejantes tornándose puros y sin mancha a los ojos de Dios.

Los santos toman en serio esta «condición de pecador» propia del hombre. Y esto es lo que explica que los santos se digan «los más grandes pecadores».

El protagonista de *Le nœud de vipères* no es «un monstruo», en el sentido de un fenómeno excepcional, aislado de la humanidad corriente, sino un ser normal que se ve a sí mismo más lúcidamente que los demás. Porque se sabe inmerso en un «clima de odio y de sequedad», su clarividencia es peligrosa y decepcionante. Pero lo que ve en sí mismo es cierto, y revela lo que en nosotros existe en estado de postulación vaga y, con frecuencia, voluntariamente inconsciente:

> Yo había sido un hombre tan horrible que no tenía un solo amigo; pero, me decía a mí mismo, ¿no era porque siempre había sido incapaz de disfrazarme? Si todos los hombres anduvieran siempre tan desenmascarados como yo lo había hecho durante medio siglo, quizá nos asombraríamos de que las diferencias de nivel entre ellos fuesen tan pequeñas. En realidad, nadie anda a cara descubierta, nadie. La mayoría fingen la grandeza, la nobleza. Sin saberlo, se adaptan a tipos literarios u otros. Los santos lo saben. Se odian y se desprecian porque se ven. No se me habría despreciado tanto si no hubiese estado tan abierto, tan descubierto, tan desnudo (ORTC, II, pág. 526).

¿De dónde viene esta obsesión del pecado de odio en Mauriac? ¿Cómo acepta el protagonista de *Le nœud de vipères* la soledad del odio, que le hace declarar en su diario:

> Yo sabía que, después de Robert, ya no tenía nada que esperar de nadie y que sólo me quedaría encogerme y volverme de cara a la pared?

Este odio procede de que no ha sido amado, o cree no haberlo sido. Es conocido el diálogo nocturno durante el cual Isa confiesa a su marido que antes de él estuvo prometida a un joven a quien amaba. El desgraciado, que creía que nadie lo amaría nunca, que había creído por un momento que Isa lo había amado, sospecha de pronto que se ha casado con él por miedo a quedar soltera. En lugar de expresar su tormento, calla y se repliega sobre sí mismo. Comienza entonces un silencio de más de cuarenta años, silencio que durará hasta la muerte de su mujer. Al no creerse amado, el viejo odiará a los demás. Pues lo que los hombres quieren en este mundo, piensa Mauriac, es salir de esa soledad en la que están todos, salir de sí mismos, de ese «desierto de amor», para encontrar a un ser que los comprenda, que los ame tal como son. Esta quemazón, esta sed inextinguible, movieron a Thérèse a intentar el envenenamiento.

Hacer sufrir a quienes se ama y no nos aman, es otro medio de poseerlos, de dominarlos. Así lo hace el protagonista de *Le nœud de vipères*. Así Louis Pian, en *La pharisienne*, sufre la tortura de la envidia cuando ve a su hermana Michèle feliz con Jean de Mirbel, su amigo. El hombre que no es amado se siente tentado a apoderarse del destino ajeno, a darle forma. Quiere obligar al otro a vivir a su sombra, quiere serlo todo para él. Ser un Dios por procuración.

He aquí al descubierto la fuente del odio, generadora de esa soledad candente que habita en todos los héroes de Mauriac.

¿Qué camino seguirá la gracia para llegar a ellos? Hay dos vías de acercamiento, simultáneas. Una representa el aporte del pecador, aunque este aporte sea también una gracia; la otra se manifiesta, poco a poco, como la llegada de un rayo de luz desde lo alto.

El protagonista de *Le nœud de vipères* se sabe culpable y malo. Así como Thérèse revela al joven pecados sepultados, olvidados, muy lejanos para él, la gracia toca al hombre pecador por la lucidez que trae consigo. Parece que los cristianos «habituados», los que son practicantes, pero están apegados a los bienes terrenales, incluso legítimamente, no se conocen a sí mismos: no saben que son pecadores. Aquellos sobre los que se inclina Mauriac sí lo saben:

> No hay más camino, para aprender a amar, que el conocimiento de sí mismo, que esa mirada sin ilusión que, a través de nosotros mismos, alcanza a toda la humanidad miserable (J, pág. 7).

El protagonista de *Le nœud de vipères* se hace eco de esta frase al escribir en su diario (dirigiéndose a su mujer):

> Pues bien, te debo esta confesión: cuando me miro, como hago desde hace dos meses, con una atención más fuerte que mi repugnancia, cuando me siento más lúcido, es cuando me atormenta la tentación cristiana. Ya no puedo negar que existe en mí un camino que podría llevarme a tu Dios. Si consiguiera gustarme a mí mismo, combatiría mejor esta exigencia. Si pudiera despreciarme sin segunda intención, la causa estaría decidida para siempre (NV, pág. 162).

«Si consiguiera gustarme a mí mismo»... Esta es la gran confesión: verse como uno es, es una gracia; no aceptarse como uno es, es otra gracia. No despreciarse totalmente supone que se sigue esperando algo: la gracia de lucidez va acompañada de una gracia de esperanza. Aceptarse como uno es sería matar la esperanza, desesperar, cometer el mayor de los crímenes.

Esta esperanza la describe Mauriac en una página admirable:

> Es preciso enfrentarse a esta verdad: lo importante, para nosotros, no es creernos dignos de amor; lo importante es ser amados, por muy miserables que seamos (J, I, pág. 73).

Esto es exactamente lo que dice el protagonista de *Le nœud de vipères* en la continuación del texto citado:

> Pero la dureza del hombre que soy, la horrible indigencia de su corazón, el don que posee de inspirar odio y de crear el desierto a su alrededor, nada de todo esto prevalece contra la esperanza. ¿Me creerás, Isa? Quizá no sea por vosotros, los justos, por los que vino tu Dios, si es que vino, sino por nosotros. Tú no me conocías, no sabías quién era. Las páginas que acabas de leer ¿me han hecho menos horrible a tus ojos? Ves, sin embargo, que hay en mí un toque secreto (...).

Agencia Efe.

*François Mauriac, ¿cantor de los malqueridos?*

> ¡Oh!, sobre todo, no creas que tengo una idea demasiado alta de mí mismo. Conozco mi corazón, este corazón, este nudo de víboras: sofocado bajo ellas, saturado de su veneno, sigue latiendo por debajo de ese hormigueo. Este nudo de víboras que es imposible desatar, que habría que cortar con un cuchillo, con una espada: «No he venido a traer la paz, sino la espada» (NV, págs. 162-163).

La esperanza del desgraciado es que Cristo lo ama como es. Así es como actúa Cristo. Mauriac lo dice en un texto que resume todos los anteriores:

> Y él (Cristo) nos ama en la medida en que nos conocemos, en que aceptamos la gracia de conocernos (J, I, pág. 72).

Es preciso, todavía, que esta certeza de ser amado como uno es, como uno sabe que es, llegue al pecador. ¿Cómo va a alcanzarlo y tocarlo?

La presencia de la gracia es vivida en el amor que algunos seres cercanos le han demostrado al viejo; es el toque secreto de la gracia positiva de redención. A pesar de los odios que sembraba, a pesar del rostro repelente que mostraba, ha habido seres que lo han amado, que han rehusado identificarlo con su nudo de víboras, que se han dirigido a esa parte intacta de él que se negaba a dejarse ahogar por el odio.

Primero fue durante su noviazgo, cuando se creía amado:

> ¿Cómo hacerte comprender lo que habías suscitado en mí? De pronto, ya no tenía la sensación de desagradar, ya no desagradaba, ya no resultaba odioso. Una de las fechas importantes de mi vida fue aquel atardecer en que me dijiste: «Es extraordinario, en un chico, tener las pestañas tan largas». Me reflejaba en otro ser, y mi imagen, así reflejada, no tenía nada repulsivo. Me sentía envuelto por una calma deliciosa. Recuerdo aquel deshielo de todo mi ser bajo tu mirada, aquellas emociones nacientes, aquellas fuentes liberadas. Tocabas una parte intacta de mí mismo. Sí, me sentía otro hombre, hasta tal punto que un día, en la carretera del valle del Lys, habíamos bajado del victoria. El agua resplandecía; yo aplastaba hinojo entre los dedos; al pie de las montañas se acumulaba la noche, pero, sobre las cumbres, sub-

> sistían campos de luz. Tuve, de pronto, la sensación aguda, la certeza casi física de que existía otro mundo, una realidad de la que sólo conocíamos la sombra (NV, pág. 138).

Texto conmovedor, que nos muestra un toque de la gracia de lo alto, llamada en teología gracia actual, percibida por la mediación de este amor que «deshelaba», por fin, el odio en este ser solitario. Toque de la gracia, también, que tuvo que sofocar más tarde para poder luchar contra su mujer y «espolear el viejo caballo extenuado de su odio».

Si detestó el cristianismo demasiado conformista de su mujer, siempre reconoció sus rasgos verdaderos.

> Vuestros adversarios tienen, en secreto, una idea de la religión mucho más alta de lo que os imagináis y de lo que ellos mismos creen. Si no, ¿por qué iba a herirles que la practiquéis mezquinamente?

Esta práctica «mezquina» alimentará su odio. Pero se sentirá turbado al enterarse de que su mujer, durante años, lo esperaba por la noche en su habitación, confiando en que volvería. En esta última entrevista antes de la muerte de Isa, el viejo entreverá de nuevo que quizás ha construido su odio sobre una caricatura de sus allegados, una caricatura monstruosa que se esforzaba en comprobar como para justificarse mejor. Cuando, por fin, tras la muerte de Isa, se entere de que ella llegó a tener celos de él, descubrirá a la verdadera Isa, la que no sufría menos que él sintiéndose relegada a su soledad.

Otros lo amarán, a pesar de sus miserias. Primero, el preceptor eclesiástico que habían contratado «porque ningún seglar habría aceptado trabajar todas las vacaciones por ciento cincuenta francos».

Al cura lo entusiasmaba la música, y había ido a escondidas a la Ópera. La familia se entera así por el decano de que el sacerdote resulta un poco sospechoso en la ciudad. Presenta sus excusas al viejo, y éste le dice que la escapada le resulta más bien simpática. Y continúa:

> Al responderle que, a mi juicio, nada le obligaba a a informarnos de un incidente que atañía a la disciplina del seminario, me cogió la

mano y me dijo estas palabras inauditas, que oía por primera vez en mi vida y que me causaron una especie de estupor:

—Es usted muy bueno.

Ya conoces mi risa, esta risa que, incluso al principio de nuestra vida en común, te atacaba los nervios —tan poco comunicativa que, cuando yo era joven, tenía la virtud de matar a mi alrededor toda alegría. Aquella noche no pude contener la risa ante aquel alto y desconcertado seminarista. Por fin pude hablar:

—No sabe usted, padre, qué gracioso es lo que dice. Pregunte a los que me conocen si soy bueno. Pregunte a mi familia, a mis compañeros: la maldad es mi razón de ser.

Él contestó con cierto apuro que un verdadero malvado no habla de su maldad (NV, págs. 118-119).

El sacerdote tenía razón: el viejo era bueno. Se equivocaba en cuanto a sí mismo. Confesarse malo demostraba precisamente que era consciente de su pecado, lo que debía salvarlo al final, cuando el amor de los humildes lo desligara de su falso yo para devolverlo a su ser verdadero, libre de su odio.

Marie, su nieta, que muere gritando en su sufrimiento «por papá, por papá», será el segundo ser que lo ame. Nunca le tenía miedo; iba a acurrucarse sobre sus rodillas. Despertaba en él una oscura ternura.

El tercer «testigo» de este amor, que lo alcanza a través de su corrupción, es el «pequeño Luc», esta fresca creación de Mauriac: en este muchacho sencillo, travieso y delicado, el hijo de Marinette, la ingenua y ferviente hermana de Isa, la gracia brilla como agua pura entre las guijas:

El único ser del mundo, aquel niño, para el que yo no fuese un espantajo. A veces, bajaba con él hasta el río, cuando él pescaba con caña. Aquel ser, que siempre estaba corriendo y saltando, podía permanecer durante horas inmóvil, atento, convertido en sauce, —y su brazo hacía movimientos tan lentos y silenciosos como los de una rama. Geneviève tenía razón al decir que nunca sería un «literato». Nunca se molestaba para ver el claro de luna desde la terraza. No tenía el sentimiento de la naturaleza porque era la naturaleza misma, confundido con ella, una de sus fuerzas, fuente viva entre las fuentes. (...) Pero la

> alegría brotaba de él. Todo el mundo lo quería. (...) Todo el mundo lo quería, incluso yo. Sonreía a todo el mundo, y también a mí; pero no más que a los otros.
>
> En este ser tan instintivo, lo que más me llamó la atención, a medida que crecía, fue su pureza, aquella ignorancia del mal, aquella indiferencia. (...) La pureza, en él, no parecía adquirida ni consciente: era la limpidez del agua entre las piedras. Brillaba en él como el rocío sobre la hierba. Si me detengo en ella, es porque tuvo en mí una repercusión profunda (NV, págs. 151-153).

Este ser espontáneo, inocente, hace que aparezca en el viejo el sentido del mal: el alarde de principios no convierte; se limita a provocar un sobresalto del ser, que se defiende. Sólo puede afectarle ese toque secreto que se trasluce, inconscientemente, en el comportamiento; la vida misma de un ser puro, y que ama a los demás, sin frases, sencillamente, amablemente. Este «toque de gracia» es secreto, suave. Alcanza al viejo sin que se dé cuenta, viene a buscar en él esa parte de él mismo a la que el Padre Ardel ya había llegado al decirle que era bueno.

Este acercamiento de la gracia va a revelar su verdadero rostro: discretamente, con la transparencia de la bondad de Dios en la primera mañana, pero encarnada en un testigo de carne y hueso, la piedad de Luc va a conmover al anciano:

> ¿Era piadoso? Tú decías de él: «Hasta en una fierecilla como Luc se ve la influencia de los Padres. Nunca deja la comunión del domingo. ¡Ah!, bueno, la acción de gracias, la liquida rápidamente. En fin, a cada cual se le exige sólo lo que puede dar» (NV, pág. 159).

Ese recogimiento de Luc, que, al volver de comulgar, contempla la pradera y calla; ese peso sutil que «carga» a este ser de juego y ligereza, he aquí uno de los toques que abrirán la tumba del odio del viejo. La abrirá porque Luc quiere al viejo. Desde el frente de guerra, donde desaparecerá, manda a su tío una tarjeta, «la única tarjeta que tuvo tiempo de mandarme: 'Todo va bien. Envío recibido. Cariños'.

Escribió 'cariños'. Después de todo, obtuve esa palabra de mi pobre niño» (NV, pág. 160).

El viejo se sabe culpable. Espera, sin embargo, no sabe qué. Esta esperanza de salvación se alimenta, se desarrolla en él por el amor de esos seres que le dan su ternura, a pesar de la deformidad de él. Todos nosotros, pecadores, deseamos ser amados así. Pues bien, a través de estos amores humanos, era el amor mismo de Cristo al pecador el que tocaba al desgraciado. Cristo, que es el personaje central de todas las novelas de Mauriac, a quien todos buscan sin saberlo, y a quien reconocen algunos, los que se saben culpables y tienen esperanza.

## 2. Presencia de la gracia

Este trabajo subterráneo de la gracia, esta labor de zapa, va a salir a la luz. El viejo va a sentirse perdonado, liberado de su pecado. ¿Qué es este perdón, esta liberación? Un desprendimiento de sí mismo, el descubrimiento de que lo que creía ser, su yo, es decir su odio, su pecado, no era más que una caricatura, un falso yo, un nudo de víboras tan liado a su corazón que sólo la fuerza de un amor más que humano, el de Cristo, podrá desprenderlo de él. El viejo descubrirá «que él no era su odio», que no sabía lo que quería, y al mismo tiempo verá que debe convertirse en «otro» para renacer, para resucitar. Verá que la parte verdadera de nosotros mismos, la que sobrevive a todas nuestras vilezas cuando no nos aceptamos como somos, no puede alcanzar su plenitud por sí misma: devuelta a la luz por el amor del prójimo, debe sumergirse en el bautismo de Cristo, en la gracia sacramental, para revivir y para dar al hombre un otoño que no termine, sino que se prolongue en eternidad.

Durante una noche de tormenta, que amenaza a sus preciosas viñas —una de esas noches que hubieran debido obligarlo a salir con el fanático deseo de salvar sus bienes terrenales—, el viejo no se mueve. Está como indiferente a sus riquezas:

> Isa, ¿no hay en mi ignominia un no sé qué que se asemeja, más que la virtud de ellos, al Signo que tú adoras? (...) ¿Por qué no me hablas? ¿Por qué no me has hablado nunca? Quizá exista una palabra tuya que me partiera el corazón. Esta noche, me parece que no sería demasiado tarde para recomenzar nuestra vida. (...) «Cien mil francos perdidos», pero no me he movido. Nada me habría retenido, en otro tiempo; habría bajado, —como cuando me encontraron, una noche, en medio de las viñas, en zapatillas, con la vela apagada, recibiendo el granizo en la cabeza. Un profundo instinto campesino me lanzaba adelante, como si hubiera querido tumbarme y cubrir con mi cuerpo la viña lapidada. Pero esta noche, heme aquí extraño a lo que era, en sentido profundo, mi bien. Por fin estoy desprendido. No sé qué, no sé quién me ha desprendido, Isa; las amarras se han roto; voy a la deriva. ¿Qué fuerza me arrastra? ¿Una fuerza ciega? ¿Un amor? Quizá sea un amor (NV, págs. 164-166).

Se ha producido el desprendimiento. La continuación del relato va a profundizarlo. Traicionado por su hijo natural, a quien quería donar su fortuna para privar de ella a sus hijos legítimos; sorprendido por la muerte de Isa, que acontece antes que la suya, el viejo «sobrevive a su odio»:

> Durante cuarenta años, había creído consentir en el odio, en el que yo inspiraba, en el que sentía. Semejante a los otros, alimentaba, sin embargo, una esperanza, y había engañado mi hambre como había podido, hasta que me vi reducido por ella a mi última reserva. Ahora, todo había terminado. El horror de la vejez consiste en ser el total de una vida, —un total en que no podemos cambiar ninguna cifra. He empleado sesenta años en dar forma a este viejo que se muere de odio. Soy lo que soy; tendría que convertirme en otro. ¡Oh Dios, Dios, si existieras! (NV, págs. 191-192).

Este verdadero corazón, que él había identificado falsamente con el nudo de víboras, que el amor de los otros le ha hecho recuperar, se da cuenta de que no puede dilatarlo él mismo. Invoca a Dios. Lo único que puede hacer es verse tal como es: el viejo ya no es capaz de sentir odio.

> Pero espoleaba a mi viejo odio como a un caballo extenuado: ya no respondía (NV, pág. 245).

O bien:

> Pero mi propia indiferencia me asombraba. (...) Había arrancado de mí algo a lo que estaba adherido, según creía, con vínculos muy fuertes. Pues bien, sólo experimentaba alivio. (...) Siempre me he equivocado sobre el objeto de mis deseos. No sabemos lo que deseamos, no amamos lo que creemos amar (NV, págs. 258-259).

Manifestación que se hace eco de la de santa Teresa de Ávila, que Mauriac pone como epígrafe del libro:

> Oh Dios, considerad que no nos entendemos a nosotros mismos y que no sabemos lo que queremos, y que nos alejamos infinitamente de lo que deseamos.

El viejo, desprendido de su odio, comprende que se ha equivocado de objeto. Lo que buscaba era la gracia de la luz, el amor de Dios que «le ocultan sus pasiones, pero sobre todo los cristianos mediocres que lo espían y a quienes él atormenta. Cuántos de nosotros repelen así al pecador, lo desvían de una verdad que, a través de ellos, ya no resplandece».

Liberado de aquella pasión «que no estaba ligada a la parte más profunda de su ser», el viejo recupera poco a poco el universo; ve, por fin, el verdadero rostro de los otros.

Ahora que Calèse ya no le pertenece, descubre su belleza. Desprendido de una cosa que no era él mismo, descubre el mundo; pero, esta vez, lo que recobra es el universo creado.

> La pradera está más clara que el cielo. La tierra, empapada de agua, humea, y las roderas, inundadas de lluvia, reflejan un azul turbio. Todo me interesa como cuando Calèse me pertenecía. Ya nada es mío, y no siento mi pobreza.
> (...)

> Durante toda mi vida he sido prisionero de una pasión que no me poseía. Como un perro que ladra a la luna, he estado fascinado por un reflejo. Despertar a los sesenta y ocho años. ¡Renacer en el momento de morir!

En lugar de la soledad del odio, en vez de la «alienación» de sí en provecho de un instinto que no era él mismo, el viejo entra ahora en comunión con la naturaleza. La gracia del perdón nos restituye a nuestro vínculo con el universo visible al mismo tiempo que nos devuelve a nosotros mismos.

Descubre también el verdadero rostro de los demás, comenzando por la familia que detestaba. Comprende que había caricaturizado voluntariamente a los suyos, que había contemplado deliberadamente lo que servía a su odio, abandonando el resto. Se da cuenta de que se ha negado a ver en los demás el verdadero yo de cada uno.

Si ha rehusado así ver en los suyos lo que no sirviera a su odio, ha sido para poder odiarlos, para justificar su sentimiento. Ahora que se conoce a sí mismo como pecador, ahora que está desprendido de esa parte de sí mismo que no es lo esencial de él, descubre a los demás. Ve que también ellos se hallan en el desierto del amor, buscan algo, «a Alguien».

Ahora comprendemos esta frase del *Journal*, ya citada:

> No hay más camino, para aprender a amar al prójimo, que el conocimiento de sí mismo, que esa mirada sin ilusión que, a través de nosotros mismos, alcanza a toda la humanidad miserable (J, pág. 71).

Entonces, el espantoso ritmo de esta vida se invierte. El que había estado loco de odio porque nadie lo amaba, va a intentar ahora amar a los demás.

Al regresar, por la tarde, del paseo otoñal en que ha vuelto a percibir la belleza del universo, le corre prisa ver a sus hijos. Lamentablemente, no están en casa. Le habría gustado tanto mostrarles «su nuevo corazón»...

Va a conseguirlo con Janine, la mujer de Phili, abandonada por su marido. Sólo ella comprenderá que el viejo está transformado. Con su amor, la libra de la locura. Esta alma es rescatada, salvada por el viejo. El que antes tenía que ser rescatado, rescata ahora a los demás. El círculo queda cerrado.

Pero los demás hijos no comprenden a su padre. No consigue hacerles ver su verdadero rostro, quizá porque ellos no se conocen aún a sí mismos y, por tanto, no pueden conocer a los demás. Y, sobre todo, porque la máscara de odio que el viejo había puesto en su rostro y en sus gestos es demasiado antigua para dejar que se transparente el otro. Volvemos a encontrar aquí la idea ya citada de que este nuevo corazón, su verdadero yo, no puede dilatarlo el pecador sin «otro», sin «Alguien»:

> Ni siquiera los mejores aprenden solos a amar: para no tener en cuenta la ridiculez, los vicios y, sobre todo, la estupidez de los seres, es necesario poseer un secreto de amor que el mundo ya no conoce. (...) Es preciso tocar el corazón del mundo. Busco al único que podría alcanzar esta victoria; y ése tendría que ser el Corazón de los corazones, el centro ardiente de todo amor (NV, págs. 274-275).

La luz de la gracia ha estado presente para llevarlo hasta el amor de Cristo.

> Desprovisto de todo, aislado, aturdido por el golpe de una muerte horrible, me sentía tranquilo, permanecía atento, con la mente despierta. El pensamiento de mi triste vida no me agobiaba. No sentía el peso de los años desiertos, como si no hubiera sido un viejo muy enfermo, como si aún tuviera ante mí toda una existencia, como si la paz, que me poseía, hubiera sido alguien (NV, págs. 288-289).

Ya no puede resistir; ve que ha luchado contra la luz:

> Incansablemente, he intentado perder la llave que una mano misteriosa me ha devuelto siempre, en cada giro de mi vida (NV, pág. 296).

La gracia está, pues, siempre a nuestro lado, presente en la luz interior, en el amor de alguien que nos ama a pesar de nuestras vilezas. El viejo se rinde. Sabemos que se confesó y que pensaba comulgar por Navidad. Murió antes de escribir en su diario el nombre adorable de Cristo:

> Lo que me ahoga esta noche, mientras escribo estas líneas; lo que hace que me duela el corazón como si se me fuera a romper, este amor cuyo nombre adorado conozco por fin (NV, pág. 297).

La gracia de la luz sobre su propia indignidad lo ha llevado hasta el amor de Cristo; comprende que su pecado era una caricatura de sí mismo que le impedía descubrir el amor de Dios. Esta vez ha salido del desierto del amor.

## II. EL CORDERO

Encontrar a alguien que nos da la alegría de sentirnos «amados»: esto es lo que, en definitiva, hace que un corazón consienta en el amor.

Pero esto no es más que una aproximación de la gracia. Mauriac nos muestra cómo el que es salvado se siente movido a amar a los demás. Entonces, amar es dar la vida, como el cordero del sacrificio: el que estaba perdido es hallado.

Al final de *Le nœud de vipères*, el personaje central quiere «mostrar su nuevo corazón a los demás»; algunos, como Janine, responden. Los más no ven nada. Es demasiado tarde, al menos en lo que concierne a la comunión en un corazón renovado.

Así, tras haber atravesado el desierto, los que han aceptado la gracia se convierten poco a poco en víctimas. Es aquí donde aparece el tema del Cordero, que domina la obra última de François Mauriac. Viene entonces la desgarradora melodía de *Un adolescent d'autrefois* [«Un adolescente de otro tiempo»]; luego, *Le sagouin* [«El cochino»], donde el muchacho descubre que, en *La isla misteriosa* de Julio Verne, el abandonado es un hombre, «puesto que llora».

*L'Agneau* no es una «continuación» de *La pharisienne*, sino un estudio de «lo que ofrece de extraño y quizá de monstruoso» el hombre de treinta años que, en *L'Agneau*, se llama Jean de Mirbel (A, prefacio de François Mauriac).

Durante su adolescencia, era un chico «difícil». Los vigilantes se lo mostraban con el dedo en los patios del colegio bordelés donde se inicia la novela; conocedor de los misterios de la vida, orgulloso, cínico, terco. Sus compañeros lo contemplaban con una mezcla de terror y de envidia. Su tío Adhemar, un antiguo zuavo pontificio, se había encargado de «domarlo» después de la muerte de su padre. Lo llevaba a golpe de látigo: las palabras que dirige al Padre Calou, cura de Balu-

zac, a cuyo cargo queda Jean de Mirbel durante las vacaciones, son las de un militar que quiere «quebrar» la voluntad rebelde de un subordinado.

Pues bien, el Padre Calou, predecesor del cura de Baluzac, es todo lo que se quiera menos un «domador» de niños: se hará con Jean por la dulzura; lo querrá con un cariño casi paternal, que se reprochará más tarde. El Padre Calou «había sido visitado al fin por un niño que tenía alma» (P, pág. 119). Se esforzará en relajar, en descrispar a este hijo de la ira lanzado a «esta orilla tormentosa, a la que llegaba tan falto de socorro, tan abandonado, presa de no sabía qué fatalidad, de la que no podía hablar a nadie» (P, pág. 140).

## 1. El Mal

Jean quería con locura a su madre; ella, fingidora sin corazón, lleva una vida escandalosa con un escritor célebre, uno de esos seres profundamente perversos, de los que Mauriac dice que son tan escasos en este mundo como los verdaderos santos. Un drama crucial se desencadena en el alma del adolescente cuando descubre la indignidad de su madre. Ésta no había querido pasar las últimas horas de la tarde con su hijo, la única vez que había ido a visitarlo en la casa rectoral de Baluzac. Jean, durante la noche, se escapa en bicicleta y va al hostal de Vallaudraut donde su madre le había dicho que se alojaba. Al llegar a la plazuela provinciana, descubre el letrero del hotel; una criada soñolienta le dice que «la señora» se ha ido a Balauze, con un señor que conducía «un coche de petróleo».

Jean, que nunca renuncia a un propósito o a un deseo, se dirige a Balauze, al hotel Garbet, cuyo cartel lleva la inscripción: «Hotel Garbet, Bodas y comidas de sociedad». Agazapado en la sombra de la cabecera de la iglesia, frente al hotel, el muchacho ve una ventana iluminada, que no tarda en abrirse: oye entonces a su madre, que habla con un desconocido; la ve estrechada entre sus enormes hombros y

el hueco de la ventana, y comprende lo que sucede en aquella noche provinciana. El Padre Calou recoge al amanecer a un ser enfermo, desesperado, al que cuida durante semanas, mientras el niño está entre la vida y la muerte.

Esta prueba será «mortal» para Jean. La necesidad de confianza que había en él, que se expresará un día en una conversación emocionante con el Padre Calou, cuando le dice: «ah, sí, usted lo comprende», queda brutalmente herida durante aquella noche que va a obsesionarlo toda la vida. Jean decide «que nunca más se dejaría engañar, ni por nadie» (P, pág. 133). Detestará que lo quieran (P, pág. 230).

Ninguna prueba puede golpear a un adolescente de manera tan dura como la mala conducta de su madre. El ser queda entonces afectado en las profundidades bañadas por las aguas sagradas del respeto; un resentimiento feroz marca a estas almas para toda la vida. En *L'Agneau*, Michèle dirá a Xavier, con palabras veladas, que Jean está siempre obsesionado por esta prueba mortal:

> El verdadero drama tuvo lugar entre su madre y él. El sentía pasión por ella. Ella fue horrible. Y, sobre todo, le reveló... Pero no, no tengo derecho a hablarle de estas cosas (A, pág. 96).

A esta Michèle, Jean la había querido desde sus años adolescentes. La había conocido en el jardín de la casa rectoral de Baluzac. Era un amor transparente y verdadero, el de esta alma ya marcada por el deseo y la avidez; el Padre Calou había comprendido que sólo este amor podía salvar a su protegido. Desgraciadamente, las maniobras de Brigitte Pian habían salido al paso de las relaciones entre una chica «decente» y un golfo: durante los dos años que pasa Jean en la rectoral, apenas podrá volver a comunicarse con Michèle.

Tenía que producirse el drama: Jean había prometido al Padre Calou no frecuentar la farmacia Voyod, donde la mujer del farmacéutico estaba agazapada como una araña tejiendo una tela de odio alrededor del cura; pero no podía aguantar mucho tiempo en la atmósfera demasiado tranquila de una rectoral de las Landas. Un día, roba dinero del cofrecito del sacerdote y se marcha con Hortense Voyod.

Jean había perdido la fe; más profundamente, le faltaba de manera radical el sentido de la vida interior, del mundo espiritual; pero, al mismo tiempo, respetaba en secreto al sacerdote que le mostraba un semblante de dulzura y comprensión. El odio y el amor se mezclan, pues, inextricablemente en su fuga:

> El Padre Calou había aprovechado la convalecencia de Jean para acabar de conquistarlo; al menos, así lo creía. Cedía a la ilusión a la que todos tendemos, a pesar de los desmentidos de la experiencia: nada se adquiere nunca de una vez para siempre con las personas, ni en amor, ni en amistad. Jean de Mirbel, traicionado por su madre y vencido por la enfermedad, era muy capaz de sentir una gratitud fugaz y ceder a la ternura. Pero la fuerza que, desde el primer día, se había alzado en él contra el sacerdote, subsistía sin que el Padre Calou se diera cuenta. Un sacerdote nunca resulta indiferente: atrae o repele. Mirbel sentía una repulsión instintiva, una repugnancia frente al hombre profesionalmente casto. Luchaba contra este instinto con todas sus fuerzas, pero no podía evitar el odio que le inspiraba hasta el olor de aquella casa sin mujer (P, pág. 229).

Este texto permite comprender el drama: esa mezcla de atracción y de odio que obsesiona a Jean ante la admirable figura de este sacerdote. Es la propia dulzura, el discreto amor del cura de Baluzac, lo que despierta en Jean fugaces movimientos de confianza y de ternura y, al mismo tiempo, feroces tentaciones de rebeldía.

Jean es de aquellos «cuyo espíritu y cuyo corazón no estaban abiertos a los encantos de la piedad, de la pureza, a la delectación del amor divino» (P, pág. 229): es una alma «naturalmente pagana», violenta y ávida, cargada, en su cuerpo, de una herencia turbia, la de un padre violento y duro, la de una madre sensual, simuladora y sin alma.

Como quiera que sea, parece que la prueba mortal afrontada por el adolescente la noche en que descubrió la mala conducta de su madre cegó en él las fuentes de la vida: Jean resultó tan profundamente herido en la «piedad» hacia su madre que la capacidad de comunicar la vida, de poner en ella esa confianza radical que se inscribe en el deseo creador de la unión amorosa, le es arrebatada. De un solo golpe, este

ser se ha vuelto estéril en cuanto a las fuerzas del verdadero amor: no sólo ha resultado herido su espíritu, sino también su corazón; la impotencia del cuerpo no es más que el reflejo de la impotencia que ha afectado a una alma en sus obras vivas al descubrir que la que había dado la vida a su cuerpo era una ramera.

Jean, la noche de Balauze, no pudo decir, como el Troilo de Shakespeare, confrontado a la infidelidad de su prometida: «No olvidemos que tenemos una madre», pues era a su propia madre a la que contemplaba, a la que veía, a la que oía. Por eso, cada vez que contemplaba a Michèle, cada vez que intentaba amarla, hallar en ella un poco de aquella ternura transparente que habían conocido juntos durante las vacaciones de verano de su infancia, veía deslizarse entre ambos el fantasma de su madre, y, en su interior, la vida se detenía.

Es este ser herido de muerte, que no puede más, el que, desde el principio de *L'Agneau*, ha decidido acabar de una vez. Es preciso hallar «una puerta de salida». Abandona a su mujer en el andén de la estación, donde lo observa Xavier. La pareja que Jean forma con Michèle revela el fracaso de su vida. Antaño, el Padre Calou había contemplado a Michèle y a Jean, había hecho lo imposible para que pudieran acercarse y unirse en la paz; Xavier, doce años después, los mira. También él ha tomado el mismo camino que el Padre Calou: quiere ser sacerdote. Se dirige a París, para entrar en el seminario de la calle Vaugirard. Al contemplar a esta pareja muda, a esta mujer abandonada, vestida con un traje demasiado ligero para septiembre, a este hombre joven aún pero ya endurecido y arrugado por la vida, Xavier presiente el drama; ve de antemano la soledad de esta mujer cuando vuelva a la habitación abandonada, abierta a los prados y a los chopos brumosos, y, sobre la mesa, en el cenicero, el último cigarrillo abandonado por el fugitivo.

## 2. «Semejante a un cordero, con las patas atadas»

El padre Calou había dado su vida por salvar a Jean. Xavier presiente que no entrará en el seminario y que está llamado a dar, también él, su vida para salvar a este desgraciado. Con doce años de intervalo, se repite el mismo drama, la misma tentativa de salvación de una alma totalmente alejada de Dios, enferma de odio y de resentimiento.

Jean de Mirbel está sentado frente a Xavier, en un polvoriento vagón de segunda clase, bajo una foto que representa el puente de Cahors. La lucha se entabla inmediatamente. Un azar de la convesación revela a Jean que Xavier Dartigelongue tiene un director espiritual y que se dirige al seminario de los carmelitas de París. Esta confesión de Xavier reabre una antigua herida de Jean de Mirbel.

Este Jean, que no sabe que ya un sacerdote ofreció su vida por él, siente despertar en su interior los atractivos de una infancia perdida y, al mismo tiempo, la fría curiosidad del cazador, el odio de quien no puede soportar en otro la dulzura, la pureza y la delectación del amor divino profundamente inscritas en el alma de Xavier. La dulzura del Padre Calou había acabado por exasperar a Jean; la dulzura del cordero que tiene ante sí, doce años más tarde, lo exaspera también; lo exaspera todavía más esta vez, porque ha conocido ya el fracaso de su vida. En cuanto a su huida, sabe demasiado bien que no lo llevará a la felicidad, sino a la ruina.

Hay que entender este mecanismo complejo del odio y del amor en Jean de Mirbel: el desgraciado no cejará hasta haber convencido, forzado a Xavier a abandonar su proyecto de sacerdocio. Al presentir que es un amante de almas, va a jugar con él el gran juego al que se entregan siempre los seres puros que creen en ese amor absurdo que los empuja hacia los demás para salvarlos y ofrecerse en su lugar.

Intenta convencer a Xavier del error que comete al elegir el sacerdocio: «Qué suerte que se haya encontrado usted conmigo mientras

aún es tiempo. ¿Sabe a lo que renuncia, pobre inocente? ¿Alguna vez ha llegado a...?» (A, p. 34): este tono vulgar y cínico de Jean, sus innobles palabras, sabemos de qué fuente dolorosa proceden.

Cuando Xavier expresa su certeza de que Dios lo ha elegido, el odio estalla en las miradas y en las palabras de Jean de Mirbel:

> Me espantan ustedes, los cristianos, o, mejor, me espantarían si no me pareciera sobre todo grotesca su obsesión por contarse entre el corto número de los que no están destinados a la desesperación eterna. Me pregunto si hay en el mundo algo más innoble que la actitud de Pascal, que se embriaga con esa gota de sangre vertida para él solo. Sí, la pequeña Gobert no tenía más razón de ser que suscitar una réplica en el drama protagonizado por Xavier. ¡Xavier, cuyo destino interesa a la tierra, al cielo y al infierno! Y después, ¡que reviente, la pobre chica! (A, págs. 43-44).

El resentimiento acumulado durante su adolescencia contra esta religión farisaica que había visto encarnada en Brigitte Pian, la segunda madre de Michèle, brota aquí de repente. Más allá de cierto egoísmo aparente, siempre posible en los más fieles, Jean ataca al mundo del amor divino en que nunca ha podido penetrar. La existencia de Xavier, este segundo Padre Calou, es un desmentido viviente al universo de odio y de desesperación en que él quiere vivir; Mirbel no quiere que haya un solo ser en el mundo cuya pureza y cuya fe hagan fracasar su obstinado esfuerzo por confundir el cristianismo «y el uso que hacen de él los que lo reclaman para sí» (PA, pág. 3).

«El adversario puede, a la vez, equivocarse al apostar a que Dios no existe, y acertar de lleno cuando descubre y denuncia las bajas razones en que nos apoyamos para creer en Dios. (...) Pero la bajeza de las razones que determinan la elección de los cristianos tampoco significa nada contra la concepción cristiana de la vida» (PA, págs. 3-4). Estas líneas de *La pierre d'achoppement* explican la tirada llena de odio de Jean de Mirbel: a toda costa, tiene que reducir, equiparar el deseo del sacerdocio, en Xavier, a esas bajas razones que descubrió en Brigitte Pian, cuando aún era niño.

Jean no cejará hasta matar en Xavier su voluntad de pureza y de entrega. Le dirá que, si está dispuesto a regresar con él a Larjuzon, también él volverá a Michèle, su mujer. Con una lucidez casi demoníaca, descubre el punto débil de Xavier, su emoción sensible ante la esperanza de salvar una alma. Juega al juego de la compasión; cerca, acorrala al pobre cordero, que no se defiende sino débilmente, hasta llevar esta ave marina a las landas y a los pinos bordeleses, hasta poder tenerla aprisionada entre los muros de la casa en que él volverá a encontrarse con su mujer, con Brigitte Pian, con Dominique, su secretaria, y con el pequeño Roland.

Michèle describirá así la llegada de Xavier a esta casa de fieras:

> Lo recuerdo, la tarde de vuestra llegada, después de haber dado una vuelta por el parque, cuando volvimos al salón; estaba de pie, frente a Brigitte, que permanecía inmóvil, vieja Parca esculpida en piedra, como tú sueles decir. Y él, como un cordero, con las patas atadas (A, pág. 64).

### 3. «Otro amor, el mismo amor»

Henos aquí de nuevo en la propiedad landesa de Larjuzon, a cinco kilómetros de Baluzac, donde reside ahora un sucesor de aquel Padre Calou que conoció la adolescencia de Jean de Mirbel. Las imágenes que cruzan la novela encarnan su significación mística. Aparece el mar, evocado una sola vez, pero cuya presencia se torna sensible en el viento que mueve las copas de los pinos.

El mar, en Mauriac, evoca esas salpicaduras saladas que azotan el rostro. Nos habla de esa marea del amor humano secretamente atraída por el amor infinito de Cristo. Los que han hallado los «caminos del mar» son los que, más allá de la arena y del entumecimiento de las pasiones, han encontrado el rostro sobrehumano, liberado, del Amor. Xavier es una «ave marina que la tempestad había arrojado lejos de las costas, tierra adentro, ahora prisionera de esta casa, de estos árboles, de este hombre dormido» (A, págs. 182-183). El hombre dormido

es Jean de Mirbel; los árboles son los pinos, que simbolizan en *L'Agneau* la Cruz de Jesús, que «en cada uno de nosotros crece al mismo tiempo que nosotros mismos, y salvarse es tenderse por fin en ella, de grado o por fuerza, antes de nuestro último aliento» (PA, pág. 17). Xavier se tenderá en ella espontáneamente, como un cordero, «con las patas atadas». Arrojado tierra adentro, está preso en esta casa oscura donde los hombres se desgarran y sufren: las viejas habitaciones de cortinas enmohecidas, de cómodas ventrudas, deslucidas pero de estilo, de mesillas de noche que huelen, de zócalos podridos, de ventanas que dan a los pinares. Los «árboles que nunca duermen», las escaleras que crujen bajo los pasos nocturnos; la enorme cama barco de Brigitte Pian y, por último, esa biblioteca polvorienta donde sólo se encuentran algunos volúmenes del *Magasin pittoresque*, he aquí el garlito de nuestros juegos de vacaciones escolares, pero también la cárcel en que Xavier se ha dejado encerrar libremente para dar allí su vida por los demás.

En el parque de Larjuzon, el arroyuelo, el Ciron, que todos los lectores de Mauriac conocen, rodea la «isla» de Roland: tema de la felicidad de los días de antaño, que resuena en las escenas de *L'Agneau* situadas en la «isla del tesoro». Allí es donde Xavier vislumbra la felicidad, en el amor de Dominique, esa chiquilla pobre, un poco herida, cuya fe está en carne viva, pero que ha comprendido que, después de todo, «Xavier es un muchacho como los demás»; sobre un tocón de pino cortado, Xavier y Dominique se acercarán un instante con una felicidad clara y sencilla, que les será arrebatada a estos desdichados niños errantes.

Los pinos negros, mensajeros de la Cruz, están presentes:

> Xavier creyó ver por vez primera, al salir, los erguidos pinos que formaban un círculo oscuro en torno a la felicidad que le desbordaba (A, pág. 106).

La cabecera de la iglesia, rodeada por las ortigas de un cementerio abandonado, encarna la soledad de Dios entre los hombres, la incomprensión de la humanidad a ras de tierra frente a esta «nave venida de

otra parte» (A, pág. 117). Xavier irá dos veces a apoyarse en esas piedras musgosas y corroídas, para acercarse físicamente, para identificarse con esa soledad de Cristo que es también la suya en aquella casa, en aquella propiedad, en aquel verano, y, muy pronto, en aquel «otoño en que ha desaparecido ya el niño».

Estamos lejos del susurro nocturno de los pinos; su inmovilidad es ambigua, amenazante.

### 4. La isla del tesoro

Xavier Dartigelongue es inestable, inquieto; su sensibilidad tiene a veces algo morboso: las crisis de debilidad que padece durante sus oraciones lo hacen pasar por un enfermo. En su familia, no lo comprenden. Desde el principio, están seguros de que no aguantará ni tres meses en el seminario; ya tantas veces ha emprendido estudios que no ha llevado adelante...

Durante su infancia, pasaba largas horas solo, jugando, pensando, acurrucado en silencio sobre su «tesoro». Hay en él algo aristocrático que lo separa de los demás: durante su viaje a París, se reprocha haber sacado un billete de segunda clase, que lo separa para siempre de los «pobres».

La fe de Xavier recuerda el fideísmo, en el sentido de que los argumentos racionales le son ajenos e incluso le estorban: al leer un número de la *Vie spirituelle*, confiesa no reconocer en los libros al Ser a quien hablaba en la oración (A, pág. 18); afirma que «Dios existe, puesto que (él) Lo ama»; y añade que «cada una de sus palabras se dirige a (él) en particular» (A, pág. 33); que «no sabía si creía en la Comunión de los Santos, pero que la practicaba» (A, pág. 35); Cristo no puede ser un mito «porque no se puede amar a un mito» (A, pág. 108).

Hay incluso un tinte «jansenista» en la fe de Xavier: cree en el pequeño número de los elegidos, contentándose con añadir que este pequeño número puede arrastrar a otros detrás de sí (A, págs. 35-36).

Jean de Mirbel le reprocha con rabia su obsesión de figurar en el pequeño número de los que escapan a la desesperación eterna (A, pág. 49). En el mismo sentido, se puede señalar también esa «delectación de Dios» que sin duda no está plenamente vinculada al verdadero jansenismo, pero tiene cierta relación con él.

El rasgo más «jansenista» de Xavier es su predilección por la «metafísica de lo sensible», de la que Pascal es, según Mauriac, uno de los maestros indiscutidos. Sólo a través de los rostros humanos siente Xavier con violencia la llamada de Dios al sacerdocio; es, sobre todo, ante los niños, cuando esta llamada casi física resuena en su interior. Cuando, después de su primera conversación con el cura de Baluzac, se refugia en el cementerio, apoyado en la cabecera de la iglesia, lo sacan de su oración las voces de cuatro niños que, vestidos con mandilones de rasete negro, acuden a la catequesis: ante estos cuatro chiquillos, experimenta «un absurdo amor a los niños» (A, pág. 194); comprende la pasión de Dios por sus criaturas más abandonadas.

Pero aquí se presiente una ambigüedad: «Se burla de sí mismo, del equívoco que creaba entre las almas y los rostros, de la vocación que se atribuía pero que sólo se despertaba ante los seres jóvenes» (A, págs. 46-47), ante los niños, sobre todo (A, pág. 72), «esos millones de Cristos de ojos oscuros y dulces» que le hacían sentir la presencia de la gracia (A, pág. 20).

Cuando Xavier le cuenta a Roland la historia de José y sus hermanos, no puede evitar la comparación de Benjamín con Roland, porque los dos tienen los ojos castaños, y llora al terminar el relato (A, págs. 102-103). En lo más fuerte de una de las crisis de desesperación que lo sacuden, siente que le es imposible mirar más allá de este niño y de Dominique, la joven que cuida a Roland; le resulta imposible rezar (A, pág. 162).

Cuando, al borde del suicidio, sintiendo casi físicamente la presencia de Satán, acude junto al pequeño Roland, que duerme, se hace esta reflexión: «Un cuerpo humano, una alma humana, con esto bastaba para que estuvieras aquí de nuevo, Dios mío» (A, pág. 216).

Su director espiritual lo había puesto seriamente en guardia contra su delectación, demasiado sensible, ante las almas de los demás; Mauriac no vacila en emplear la palabra «husmear» (*renifler*) a propósito de la curiosidad y de la lucidez de Xavier ante las almas de los otros. Este término es muy típico de Mauriac, novelista muy dominado por los sentidos del olfato y del tacto, como se ha observado con frecuencia.

Como puede adivinarse, el equívoco de este sentido de las almas que se despierta sobre todo ante los seres jóvenes, especialmente masculinos, se presta a explicaciones que no han dejado de darse: se ha hablado de pederastía, de homosexualidad reprimida, en el autor de *L'Agneau*. Parece, incluso, que la versión inicial de la última novela dejaba traslucirse este tema de manera mucho más clara. Creo innegable que Mauriac, quizá con ocasión de su fiel amistad con Gide, sin duda también quizá por la emoción que provoca en él la muerte de su amigo, ha dejado trasparecer en *Galigaï* y en *L'Agneau* un problema que le preocupa, pero en un contexto preciso que no puede generalizarse.

Si aludo a este aspecto turbio de la vocación sacerdotal de Xavier, no es con el fin de identificar el problema con esta desviación, sino para situar el drama en su verdadera profundidad. El novelista deja planear la duda sobre ciertas escenas de sus dos últimas novelas porque ha querido mostrar la complejidad radical, la oscuridad de los rodeos que da la gracia para llegar a un ser. En *L'Agneau*, todos los sortilegios de Mauriac, incluso en lo que pueden tener de más turbio, llegan al paroxismo: los rasgos que acabo de esbozar a propósito de Xavier, aparecen también en las otras novelas. Mauriac, como Xavier, «se desnuda» ante sus lectores; deja que se oigan algunos de los gritos más profundos de su ser: su devoción demasiado sensible, su fe tan afectiva, ciertos aspectos jansenistas, un apego a los seres que pone en práctica todos los hechizos del olfato y de la vista: todo ello está presente en *L'Agneau*. He aquí por qué han afirmado algunos que esta última novela es más negra que cualquier otra, más equívoca y, al mismo tiempo, más anticuada.

## III. EL VISITANTE NOCTURNO

Hay que repetirlo una y otra vez: nos enfrentamos aquí con un tercer problema; cuanto más «sensible» se torna la obra de Mauriac, más maravillas interiores encierra. Un análisis de *L'Agneau* nos convencerá de ello. Lo haremos, sobre todo, detallando el tema de la vocación. Como veremos, hay aquí algunas de las más bellas aproximaciones a lo espiritual en lo sensible.

### 1. La vocación

Desde el principio de su vida, Xavier se sentía «separado con vistas a otro sacrificio», que no era el de la vida sacerdotal propiamente dicha; siempre lo había sabido (A, pág. 19); aunque su piedad era con demasiada frecuencia muy sensible, tenía la profunda impresión de que estaba elegido para la búsqueda de Dios en la aridez terrestre: «El desierto era lo suyo en este mundo, era su cruz. Dejar de sentirse solo, sería para él descender de la cruz» (A, pág. 47).

Recordamos al viejo de *Le nœud de vipères* deteniéndose ante Luc, aquel muchacho que era con él tan amable como con los demás; no más, pero tampoco menos. Los domingos, después de la misa en que había comulgado, Luc parecía «menos imponderable, como cargado de una sustancia desconocida»: estaba un poco menos travieso, un poco más grave, y sus ojos, habitados por una presencia misteriosa, quedaban fijos en la pradera neblinosa de sol que se extendía frente a la terraza. Aquel niño enseñó nuevamente al viejo, con su pureza de agua fontal bajo la roca, lo que era la transparencia cuyo recuerdo había perdido.

A través de estos personajes, es el amor divino el que roza el rostro del viejo y lo lleva a descubrir que el nudo de víboras que lo sofo-

caba no se confundía con su corazón; así descubre que está menos atado a su odio de lo que creía, y cede al amor de Dios, en el crepúsculo de su vida.

Esta pureza de Luc es conmovedora; su piedad nos llega muy a lo hondo. Si, con Pierre-Henri Simon, hay que hablar aquí de un frescor excesivamente animal, Mauriac, en *L'Agneau*, supera estos sortilegios.

Porque el conflicto está en su momento más agudo, entre un ser casi demoníaco —tanto es lo que sufre— y un cristiano devorado por el amor de su Dios, pero también desgarrado por los atractivos un poco turbios de esa metafísica de lo sensible en que el novelista es un maestro consumado. El milagro de *L'Agneau* es que el representante de Dios es aquí impulsivo, débil, cobarde; no tiene ninguna de las cualidades humanas que descubrimos en el James del *Living-room* de Graham Greene. Y, sin embargo, en su debilidad misma, en la indefensión de este cordero, se oculta la fuerza de Dios. Lo que James no consigue —iluminar el espíritu de la pequeña Rose con un resplandor de esperanza divina—, lo conseguirá Xavier: hará estallar la roca de odio en que se ha convertido la conciencia de Jean de Mirbel; salvará, visiblemente, desde aquí abajo, a una alma de la desesperación definitiva y del odio radical. Como describe Mauriac:

> Era un joven enérgico, de veintidós años; no difería de todos aquellos a quienes había tenido ocasión de acercarse, o a los que había podido conocer, sino por su corazón insaciable, por aquel afán de apegarse, de sufrir y de morir que no había encontrado en ninguna criatura. En esto consistía su soledad, en el fondo. No era él quien existía, sino los seres hacia los que se sentía perpetuamente como alzado, para darles su vida. Lo que acababa de ocurrir entre aquel extraño y él se repetiría indefinidamente, incluso cuando estuviera marcado por el signo sacerdotal. Hasta la agonía, hasta esta última soledad (A, págs. 48-49).

La soledad de que aquí se trata no tiene nada en común con aquella de la que hablaba Montherlant en *Port-Royal*, a propósito de sor Angélique, ni con la de James y Rose en Greene. La soledad de Xa-

vier es la de un ser escogido, elegido por Dios, apartado para ese sufrimiento del amor divino que se entrega por los demás seres. Cuando, apoyado en la cabecera de la iglesia, Xavier contempla a los cuatro niños de la catequesis, piensa:

> Su mirada iba de uno a otro. ¿De dónde le venía este amor desproporcionado, este amor absurdo? No los conocía, no los volvería a ver nunca. Y, sin embargo, hubiera querido llamarlos por sus nombres, retenerlos, entrar en la vida de cada uno de ellos, guardarlos de todo peligro, hacerles una muralla con su cuerpo. ¡Pasión monstruosa, pasión divina, sí! ¡Eso era! Pasión de un Dios por su criatura. Por espacio de unos segundos, con los pies entre las ortigas, Xavier creyó sentir —¡qué locura!— lo que el Ser increado experimenta por la última de sus criaturas (A, págs. 194-195).

Nos hallamos aquí en lo más secreto de la vida cristiana, ese amor que abrasa el corazón de los místicos, dar su vida por los demás. Mirbel se lo dirá a Michèle, tras la muerte de Xavier:

> Un solo ser existía para él todo entero, en alma y cuerpo, y luego pasaba a otro, como si hubiera buscado a aquel por quien debía morir (A, pág. 61).

La trama del relato descubre poco a estos seres sucesivos a los que Xavier se entrega todo entero, hasta que encuentra a «aquel por quien debía morir».

El odio de Mirbel le arrebata a Dominique, a la que ama y que lo amaba. El propio Xavier elige la separación; no sólo acepta el sufrimiento, sino que lo abraza, con lucidez: al regresar a Larjuzon, Xavier había dicho a Jean de Mirbel «que todo iba a terminar para él» (A, pág. 64). Mirbel dirá de él «que pertenece a la especie que huye de la criatura amada» (A, pág. 113). Xavier mismo se dice, en secreto, a propósito de Dominique:

> No, no existía ningún obstáculo entre ellos, sólo ese rechazo dentro de él, esa espantada estúpida, como si todo amor le estuviera vedado, a él que, sin embargo, sólo sabía amar. Estaba de pie, frente a la

> triste casa que perdía el revoque a trozos, frente a los escalones desprendidos, y el viento de otoño atormentaba alrededor las negras copas. La bruma del crepúsculo subía de la pradera, ganaba el bosque (AS, págs. 141-142).

Las copas, al agitarse, hacen sensible la soledad del amor humano elegida por Xavier, la identificación progresiva de su alma con los «árboles crucificados en el vacío», con los «fantasmas de los pinos, cuya imploración era más que humana» (A, págs. 87-200). Xavier sufre porque sabe que ha sido elegido para habitar el desierto del amor de Dios en este mundo.

La noche de su llegada a Larjuzon, arrodillado al pie de la cama, con la nariz hundida en el colchón, que huele a moho, Xavier se pierde en una oración desgarrada:

> En aquel momento, comenzó a sufrir, con un sufrimiento que venía de infinitamente más lejos que de su angustia y de su soledad en aquella casa enemiga —un sufrimiento que conocía porque le había afectado varias veces, en circunstancias muy precisas, de las que aún se acordaba. ¿De qué estaba hecho? No habría sabido decirlo. Pero, aquella noche, tenía un rostro, incluso dos rostros: aquella muchacha, aquel niño. Él, sobre todo. (...) Era preciso que viniera alguien. De momento, imposible escapar de aquellos muros cubiertos de salitre, de aquel olor a moho, de aquellos viejos colchones (...). Igual que un presidiario de su calabozo, no podía huir de aquella habitación, de aquella casa. Llamó, lanzó un grito, un grito interior, pues sus labios no se movieron. Entonces se produjo un corte: la corriente de horrible sufrimiento quedó como rota. Ya no se movió. Una mariposa nocturna titubeaba sobre el mármol de la cómoda. El viento hinchaba bruscamente las cortinas, que luego volvían a caer. La mariposa debía de haberse posado. Era el papel rasgado de la pared el que hacía aquel ligero ruido cuando lo movía un hálito (A, págs. 71-73).

Este sufrimiento y esta especie de éxtasis religioso son ciertamente ambiguos, pero evocan la oración de agonía de Jesús en Getsemaní; la repite aquí, la vive de nuevo este ser que ya sabe, misteriosamente, que nunca conocerá la felicidad en este mundo, que sufrirá sin cesar,

con un sufrimiento venido de muy lejos, el sufrimiento de Dios por y con sus criaturas más desheredadas. En esta habitación dormida, misteriosamente habitada por presencias nocturnas que hacen más árido el desierto de estas landas espirituales, Xavier es un cristiano que, más allá de la tortura de su corazón de carne, entra en la penumbra mística de los que se atan a la Cruz de Dios.

## 2. «La súplica del parque mecido por el viento del oeste»

Xavier no se equivocaba: Dominique ha sido expulsada por Mirbel, la segunda noche de su llegada. El pequeño Roland está encerrado en la biblioteca. Xavier, solo en su habitación, siente que «no podrá reunirse con Dominique antes de dejar a Roland en lugar seguro» (A, pág. 161); espera todavía un poco de dicha, pero lo que va a hacer por este chiquillo huraño lo llevará, de sacrificio en sacrificio, a la entrega total. El dolor de este niño repercute en el ruido de los pinos nocturnos, aquel lamento de innumerables «Cristos de ojos dulces, que están solos en la noche»:

> Cantó un gallo, engañado por la luna. El bosque rodeaba a Larjuzon con un gemido ininterrumpido, en el que no había tiempo fuerte ni débil. Era un quejido igual y tranquilo, como el de una multitud humana innumerable, en la que ningún corazón se quejase más alto que los otros. Imposible rezar: estaba aquel niño y, detrás de él, Dominique; su pensamiento no llegaba a nadie más allá de estos dos rostros. Entonces cogió en el bolsillo y apretó aquella cadena, aquellos granos negros, aquel último medio, el más humilde, el más menospreciado, que se le concedía en las horas en que menos capaz se sentía. El cuerpo, por una vez, sustituía al espíritu rebelde. El ritmo monótono de la oración angélica se unía a la súplica del parque mecido por el viento del oeste (A, pág. 162).

El tormento espiritual de Xavier es prolongado, amplificado por esas imágenes de la naturaleza forestal, por esa voz de la naturaleza liberada aquí de todo maleficio ambiguo. Xavier, ante este arranca-

miento del amor humano, sufre hasta el punto de pensar en el suicidio; el rezo casi maquinal del rosario, unido al de los pinos mecidos por el viento del oeste —que viene del mar—, le salva de la desesperación. Todo cristiano que quiere salvar una alma humana conoce estos minutos de desesperación, este vértigo de la muerte y del sueño de las plantas; todo cristiano sabe también que, en esos minutos, sólo el rezo más humilde, el más despreciado, el de la oración angélica, puede salvarlo de la muerte espiritual.

Xavier ha escuchado esa llamada. Por la noche, descalzo, arrastra una escalera hasta una ventana por la que entra para socorrer al pequeño Roland, encerrado solo en la biblioteca. Esta escalera que arrastra, dejando a su paso huellas de sangre, evoca en filigrana la cruz que Cristo lleva para nuestra salvación.

> Ya no miraba las copas de los árboles, sino la tierra. (...) ¡Ah! ¡se trataba, por cierto, de Dominique, de su amor, de su vocación, de los escrúpulos que solían desgarrarlo! Era su carne la que se desgarraba aquella noche. Aquella cruz de la que hablaba sin cesar, con la que creía haber nutrido hasta entonces su meditación..., de repente descubría, en lo más secreto de una noche húmeda y fría, que nunca la había conocido, ni realmente abrazado; la cruz no era, como se había persuadido a sí mismo, un amor despreciado, una inclinación lancinante, una humillación, un fracaso, sino realmente un madero que aplastaba un hombro herido, aquella piedra y aquella tierra que, en aquel momento, le desollaban los pies. Con una tensión atroz, avanzaba, y creía ver moverse delante de él una espalda enjuta; distinguía sus vértebras, las costillas levantadas en un precipitado jadeo, y el surco morado de las antiguas flagelaciones: el esclavo de todos los tiempos, el esclavo eterno (A, págs. 165-166).

Se ha criticado mucho esta página de la novela. A mi juicio, equivocadamente. En filigrana, más allá de este Xavier que lleva la escalera que debe permitirle salvar a un ser infantil abandonado demasiado pronto, se adivinan los miles, los millones de hombres que han sufrido en el barro amarillo de Asia, en los campos de concentración; ese pueblo de «D.P.» que obsesiona a nuestra Europa «civilizada». A la

compasión de nuestros hermanos, responde aquí la caridad encarnada en un hombre que lleva su cruz de madera, de sudor y de sangre. El tema mayor de *La pierre d'achoppement* se repite aquí; después de haber hablado durante toda su vida de la cruz de Cristo, después de haber descrito tantas veces «ese lujo entre los lujos, que consiste en el desarrollo y el libre uso de una conciencia delicada» (A, pág. 166), Mauriac quiere decirnos ahora su último mensaje: es preciso dejarse clavar en esta cruz que crece en nosotros al mismo tiempo que nuestra vida.

A los hombres se los ha engañado demasiado: hoy no son las palabras las que los mueven, sino el ejemplo. No es la palabra de Dios comentada y retocada y sazonada al gusto del día, sino el Hijo del hombre, el Verbo de la vida, visto, tocado en la persona de un pobre que vive en medio de los pobres y es igual a ellos, —y en el que, sin embargo, resplandece esa Presencia ante la que el ciego de nacimiento cae de rodillas (PA, pág. 71).

Sin duda, Mauriac piensa aquí en esa «Iglesia de los últimos tiempos», a la que un sismo está llevando de nuevo al Gólgota; piensa especialmente en los sacerdotes obreros (el texto es de 1951); pero el mensaje que nos transmite es el de los actos que encarnan en el mundo, en la persona de los místicos totalmente entregados, el amor de Dios a los hombres. El Xavier de *L'Agneau* es una transposición novelesca de esos cristianos pobres entre los pobres que, más allá del viento de las palabras, encarnan la presencia ante la cual Jean de Mirbel caerá de rodillas:

> El viento de las palabras no nos hará caer de rodillas, pero los actos, el dolor consentido y elegido por un hombre que vive en Cristo en lo más espeso de los hombres, de Cristo que vive en un hombre que no cree ser un santo y que detestaría que se creyera esto de él, y que, a causa de este temor, no parece un virtuoso de la especie que lamentablemente todos hemos tenido ocasión de conocer. ¿Este hombre, estos hombres existen? Cuestión esencial, al menos para aquellos cuya vida no ha llegado a su último capítulo, que aún están lejos de entregar su tarea, que tienen tiempo de tacharlo todo y volver a empezar, que no

> conocen ese temblor al final de una vida, la angustia de esas cifras, de esas columnas de cifras donde nuestra existencia pasada se inscribe para la eternidad, donde sólo falta el total, que se inscribirá de una vez y para siempre cuando exhalemos nuestro último suspiro (PA, págs. 72-73).

En su última novela, Mauriac ha querido trazar algunos rasgos de «este hombre cuyo dolor es consentido y elegido» y que «vive en Cristo en lo más espeso de los hombres». Mauriac suplica a los que aún tienen tiempo antes de entregar su tarea, pide a los que todavía pueden borrarlo todo, que encuentren a este hombre, que lo comprendan, que se revistan de él.

Cuando Xavier mece y arropa al pequeño Roland dormido, le parece que «el inmenso lamento vegetal bajo las estrellas se había suavizado hasta no ser más que una voz de mujer que mece y duerme sobre sus rodillas a una criatura amada» (A, pág. 169). La voz de Dios se deja oír todavía en estos lamentos de la naturaleza: su voz buena y dulce, que mece a los afligidos, pues el Señor dijo, en Isaías: «Aunque una madre llegase a olvidar a su hijo, yo no os olvidaría».

### 3. «En lo más denso de las tinieblas»

Xavier va a descender a lo más espeso de las tinieblas humanas. La cruz de madera que ha magullado su carne va a herir también a su alma. El cura de Baluzac le hace ver, en dos conversaciones, que ha perdido la fe. Ya sólo ve en ella mitos. Sufre desde hace años el «silencio de Dios» en la oración, porque en ella se hacen las preguntas y las respuestas. Le desaconseja su entrada en el sacerdocio. Xavier conoce entonces la doble tentación de la infidelidad y de la angustia espiritual:

> Tenía la sensación de que una red de malla estrecha se había abatido sobre él, y una mano poderosa lo sacaba ya fuera de las profundas aguas de su medio natal (A, pág. 203).

La tentación del suicidio cae de nuevo sobre él, pues «el propio Autor de una destrucción tan paciente había desaparecido, una vez arrebatada la última ternura» (A, pág. 213). Xavier recuerda «aquel lugar del camino, cuando eran niños, en lo alto de una pendiente desde donde sólo se veía el cielo y que ellos llamaban el fin del mundo. Nada había más allá de aquella habitación, de aquella casa, de aquella noche» (A, pág. 213). Aquella noche, «ningún hálito movía las copas: inmovilidad que hacía pensar en una petrificación. Los pinos, que no duermen nunca, dormían aquella noche, y el silencio era tal que Xavier oía correr el agua bajo los alisos, por donde Roland tenía su isla» (A, pág. 213).

Este silencio petrificado de los pinos y de toda la naturaleza encarna esa «gran calma» de la que Xavier «no sabía que era la desesperación, la verdadera, la que no se borra con las lágrimas y hace avanzar a su víctima entre dos paredes, hacia una puerta que basta con empujar para entrar en el reposo que no tendrá fin» (A, pág. 213). Xavier sufre el vértigo del sueño, de la muerte, del suicidio. En este minuto de silencio total de la naturaleza, de Dios, de su alma; en este segundo en que retrocede ante el último sacrificio, el demonio, el ángel negro, se deja entrever:

> Y Xavier calculaba las pocas probabilidades que tendría de matarse, si se dejaba caer: las piernas rotas quizá, a no ser que cayera de cabeza. Se volvió violentamente, como si tuviera que enfrentarse con alguien que lo hubiera empujado por detrás. No, no había nadie. Nadie más que aquella cara despavorida en aquel espejo de encima de la chimenea, aquel rostro delgado, todavía adolescente, bajo el pelo revuelto, y que lo miraba (A, pág. 214).

Imposible no pensar en Bernanos. Pero en el demonio que se perfila aquí, en esta habitación desierta, resuenan sortilegios mauriaquianos. En lo más recóndito de este abandono espiritual, Xavier experimenta la necesidad de ver a alguien. Se dirige a la habitación de Roland para contemplar a este ser vivo, el único que podrá exorcizar

el fantasma de la incredulidad y de la desesperación, petrificado en un «recogimiento» ambiguo.

Ante Roland dormido «con un sueño silente, como la naturaleza aquella noche, inmóvil como ella, inmerso en un reposo que no era de este mundo», Xavier comprueba que Dios es nuevamente sentido por su corazón: «Un cuerpo humano, una alma humana, sólo esto era preciso para que estuvieras aquí de nuevo, Dios mío» (A, pág. 216). Entonces, el silencio inhumano de aquella noche se inclina suavemente hacia el mundo del amor divino; en vez de esa muerte de la naturaleza que simboliza también la desesperación de la criatura replegada sobre sí misma, Xavier elige la «muerte» de su voluntad, de su vida, por los demás: «Llévame en su lugar», murmura mirando a Roland (A, pág. 216), como dirá mas tarde al cura de Baluzac que él mismo le llevaría la cruz. Entonces, Xavier sintió «¡una especie de locura!; pero había vuelto una gran paz, o, más bien, la sentía de nuevo, pues sabía que nunca la había perdido. Una paz viva, una paz que lo paralizaba de gozo y que, sin embargo, le daba miedo por lo que anunciaba» (A, pág. 217).

Se manifiestan aquí los rasgos de la verdadera vida espiritual: esta mezcla de fidelidad a Dios, en el fondo del alma, aunque ya no se sienta su presencia; la paz y la alegría en el sacrificio de sí mismo, pero una alegría que da miedo por lo que anuncia. Esta vez nos hallamos en el corazón del verdadero problema, el de la pasión de los santos en este mundo.

Xavier tenía miedo por lo que anunciaba aquella paz que sentía a la cabecera del pequeño Roland. Lo que anuncia es el último golpe que va a asestarle Mirbel. En una escena anterior de *L'Agneau*, aparecía ya el mal ensañándose en ridiculizar la pureza de Xavier. Cuando éste le contaba a Roland la historia de José y sus hermanos, Jean de Mirbel le interrumpió:

> —Hay en esa historia una señora Putifar, si recuerdo bien, dijo Mirbel.
>
> —No, protestó el niño, hay un Putifar, pero no hay ninguna señora.

> —¡Vaya!, veo que se ha saltado lo más bonito, replicó Mirbel. Y es la parte del cuento que debería conocer mejor. (A, pág. 105).

Aquella noche, habiéndolo sorprendido a los pies de la cama del niño, en lo más profundo de aquella paz recobrada, Mirbel va a formular la horrible insinuación: le echará en cara a Xavier que su interés por este niño es equívoco; le citará unos versos, demasiado célebres, de Verlaine. En aquel instante, Xavier se siente herido en lo más profundo: su pasión llegará hasta tener que soportar el riesgo de que la fuente que hay en él sea envenenada, que la fuente tierna y crucificante de su amor al prójimo, de su sacrificio por los demás, no sea sino la careta de una abominable y vulgar perversión sexual:

> Xavier pensaba: «¡Dios mío, que este hombre no deposite en mí el germen de la abominación! No permitas que envenene la fuente» (A, págs. 222-223).

En el momento en que Mirbel le grita a Xavier: «¡Reconoces que estás tocado!» (A, pág. 223), está rozando el triunfo; está a punto de «matar al que ama»; sus manos se aprietan y se aproximan, amenazantes.

Nos hallamos aquí ante un drama propiamente espiritual, sobrenatural: los elementos «balzaquianos» de la obra de Mauriac, tan presentes aún en *La pharisienne* y *Galigaï*, quedan en la sombra. El odio de Jean de Mirbel al cordero que ha atrapado en sus redes es de orden sobrenatural; es el reverso de aquel amor aplastado en su infancia por la indignidad de la que, a pesar de todo, era su madre. Cuando Xavier, en el momento en que Mirbel se acerca para estrangularlo, le dice:

> Quizá debamos escoger, dijo Xavier. Matar lo que amamos, o morir por lo que amamos (A, pág. 224),

expresa el fondo del drama: Jean de Mirbel quiere matar a aquel a quien ama. Quiere asesinar, en Xavier, aquella alma de sacerdote que había admirado, incluso amado, en el Padre Calou, que antaño había ofrecido su vida para salvar a este desgraciado hijo de la ira. Ante

Xavier, se despierta toda la adolescencia enmarañada de Jean; se despiertan sus deseos de rectitud, de casto amor a Michèle, de lealtad y respeto por la mujer, por la madre en la mujer. Este niño que no fue amado a una edad en que ser amado es una necesidad vital, se encuentra ante un segundo sacerdote, un segundo ser consagrado, ante la imagen del único hombre en el mundo que antaño lo había amado verdaderamente, el sacerdote en cuya casa había pasado dos años de su vida, que había protegido su amor por Michèle y había querido vencerlo con su dulzura y su bondad.

Esta es la razón de que la lucha llegue aquí al paroxismo: las fuerzas del mal se despiertan en este hombre que Xavier, desde su primer día en Larjuzon, había visto en las escaleras como si estuviera armado con una porra. Esta vez, tiene que asestar el golpe decisivo: con Xavier muerto, en su cuerpo, pero sobre todo en su alma; con Xavier herido, mancillado, desesperado, que no sólo abandonase su vocación sacerdotal, sino su pureza misma, y se reconociera proclive a las turbias delicias del amor que no se atreve a decir su nombre, Jean de Mirbel estaría definitivamente tranquilo: habría matado por segunda vez la imagen del Padre Calou, aquel perfil de Dios en un sacerdote, aquel perfil que lo obsesiona y le impide dormir.

## IV. EL AMOR CRUCIFICADO

A veces, do cazar pensamos, cazados quedamos: Jean será salvado por Xavier, como prueban los capítulos en cursiva que salpican el relato, en una especie de contrapunto sobrenatural.

No sabe de qué, pero ha sido salvado; ha encontrado la paz. En el mismo momento en que quiere «matar el cuerpo del cordero», en ese minuto de paroxismo y de triunfo, resulta misteriosamente vencido. Así como Gabriel Gradère, después del asesinato de su amante, en *Les anges noirs*, se siente repentinamente liberado de la mano que le atenazaba la garganta, así también Mirbel. Cuando Xavier le dice que hay que elegir entre matar lo que amamos o morir por lo que amamos, Mirbel parece tornarse inofensivo; con una voz casi tímida, le pregunta a Xavier si le guarda rencor (A, pág. 224); por fin, este ser deja aflorar, con un suspiro, el secreto de su odio propiamente demoníaco:

> Hay un término medio: ser amado por lo que se ama. ¿Crees que tal felicidad existe en este mundo? (A, pág. 224).

El secreto es que no ha encontrado, no ha dado con ese amor que todo ser necesita como el pan: ser amado por lo que se ama. Jean no fue amado por aquella a la que amaba, su madre: el fondo de su drama reaparece en estas palabras desgarradoras. Tan cierto como que, en la gran profundidad a la que hemos llegado, descubrimos que el odio y el sufrimiento están tan mezclados que sólo Dios podría desligarlos, desatarlos y, matando el odio, hacer brotar el amor.

Pero Mirbel no se ha rendido del todo. Para ello, será preciso el último calvario de Xavier, su muerte humanamente desesperada:

> Aquella última noche, Xavier llevó a Roland junto a Dominique; la encontró en aquella rectoral de Baluzac donde habían transcurrido dos años de la adolescencia de Jean de Mirbel. Después de irse Do-

> minique y Roland, Xavier habla por última vez con el cura. Ha comprendido que Dios sólo le pide que esté allí; pero el cura se burla de la importancia «que el pobrecillo concedía a encuentros casuales». Entonces, con «acento sombrío y desesperado», Xavier dijo: «Si hubiera salvado a uno solo...» (A, págs. 242-243).

En efecto, a los ojos de los hombres, ¿ha salvado Xavier a un solo ser? No se nos dice nada de la evolución futura de Dominique ni de Roland: todo hace prever que evolucionarán hacia la trivialidad de una vida entre dos aguas. Tampoco sabemos si el cura de Larjuzon recobrará la fe. Xavier no sabe que aquel a quien él desesperaba de salvar, será precisamente el que recobrará la paz. Por otra parte, según el cura de Baluzac, Xavier había conocido la desesperación abismal; pero, más allá y en lo más profundo de esta pasión humanamente tenebrosa, su esperanza había permanecido viva:

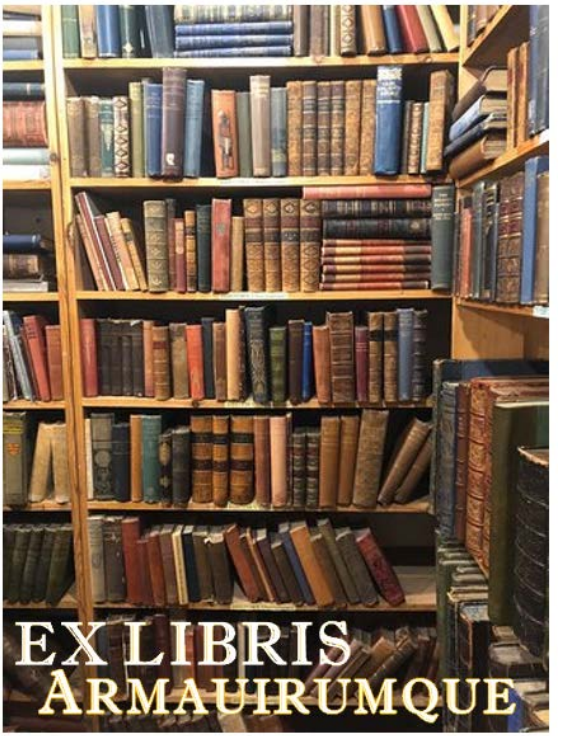
> —¡No!, protestó Michèle; no, un santo no es poseído nunca.
> —El cura afirma que puede quedar abandonado, por un instante, a aquel que lo espera todo de nuestra desesperación. Pero, a veces, la desesperación deja intacta la esperanza. El cura conoce más de un caso (A, pág. 243).

Nunca sabremos exactamente quién mató a Xavier, «quién lo empujó» contra el coche que conducía Jean de Mirbel, por la noche, hacia Baluzac. Pero el lector sabe que esta muerte fue salvífica, porque desde las primeras páginas del libro contempla a Jean de Mirbel «sentado sobre los talones, arrodillado, con la cabeza contra un sillón» (A, pág. 7). El sueño había sorprendido en oración a este animal salvaje, a esta oveja descarriada que había vuelto por fin al redil. La larga historia iniciada en *La pharisienne* acaba con la salvación de este Jean de Mirbel por quien dos seres han dado su vida.

La esperanza humana en el marxismo, la desesperación existencial de la generación de Sartre, la angustia de los cristianos perdidos en la jungla de los sentidos y del dolor, tal es el drama del mundo que la esperanza cristiana tuvo y tiene que afrontar.

En el seno de este drama, Mauriac nos confía, en *L'Agneau*, un secreto:

> Sí, Michèle, ahora sé que existe el amor en este mundo; pero está crucificado, y nosotros con él (A, pág. 152).



## Capítulo III

# SIGRID UNDSET: DE HOLMENKOLLEN A LA TRANSFIGURACIÓN DEL MUNDO

### Siglas y referencias bibliográficas

Obras de Sigrid Undset:

AH = *L'âge heureux*, trad. del noruego por V. Vindt y G. Sautreau, Éd. du Sagittaire, París, 1926.

BA = *Le buisson ardent*, trad. del noruego por M. Metzger y Th. Hammar, Éd. de la Paix, París-Bruselas, 1948.

CL = *Christine Lavransdatter*. I. *La couronne*, trad. del noruego por E. Avenard, Éd. Stock, París, 1943. II. *La femme*, trad. del noruego por E. Avenard, Éd. Stock, París, 1949. III. *La croix*, trad. del noruego por Th. Hammard y M. Metzger, Éd. Stock, París, 1949.

OA = *Olav Audunssön*, trad. del noruego por E. Guerre, prólogo de Lucien Maury, Éd. Stock, París, vol. I, 1949; vol. II, 1949; vol. III, 1950; vol IV (trad, por E. Guerre y Mme E. Metzger), 1951.

OB = *Les orchidées blanches*, Éd. de la Paix, París-Bruselas, 1947.

Sobre Sigrid Undset:

A. H. WINSNES, *Vie de Sigrid Undset*, trad. del noruego por M. Metzger, Desclée de Brouwer, París-Brujas, 1957.

Dominando el fiordo de Oslo, a 402 metros de altitud, está Holmenkollen y su famoso trampolín de esquí; paisaje admirable, donde el secreto de los corazones se dice en voz baja.

Amores de temporada, en los que susurra la primavera. Amores frágiles, como los de Torkild, que sin cesar le preguntaba a Rosa si lo amaba. Al fin, exasperada, Rosa contestaba que ya no lo sabía.

Podemos agrupar en tres ciclos la obra novelística de Sigrid Undset. Primero, el de los tiempos actuales, donde serpentea un camino estrecho que conduce a la Vida. Paul Selmer hallará aquí la fe cristiana, a la Iglesia, a Cristo y las «altas virtudes» que han permanecido un tanto graves. Es la edad dichosa.

El segundo ciclo está marcado por la presencia de Kristin, figura tan admirada y querida: la corona, la mujer, la cruz. Este tiempo es el del verano, desde el fin de la primavera hasta el comienzo del otoño.

El ciclo tercero parece marcado por una tristeza misteriosa. La imagen ya no es, aquí, de coronas, sino de campos segados y de hijo vengador — *the son avenger*.

# I. *GYMNADENIA*

## 1. La edad dichosa

Las primeras novelas de Sigrid Undset están escritas bajo el signo de una alegría de vivir que cohabita misteriosamente con la conciencia, a veces aguda, del absurdo de la vida. El primer texto de *La edad dichosa*, en que se habla aún de Cristianía, que pronto se llamará Oslo, lo muestra de una manera conmovedora:

> Marzo. Comienza la primavera en Cristianía.
>
> Hacia la mitad del día, comienzan a caer gotas; es el deshielo. Las fachadas de las casas están ennegrecidas por el agua sucia que fluye de los tejados. Los transeúntes saltan para evitar los trozos de hielo que atraviesan el aire y caen a la calle con un ruido sordo. Toda la tristeza de la primavera se muestra a esta luz amarillenta de un pálido sol que da aspecto raído y deteriorado a la ropa de invierno y a las desnudas ramas de los árboles. En cada alma nace un deseo eterno, aunque las mujeres lo traduzcan por un deseo de nuevos vestidos. Ya se oyen los primeros sonidos de la primavera: el crujido de los trozos de hielo en las aceras, la canción del viento en las ramas. La voz de los gorriones se torna aguda, y, en el bosque, el frotamiento de los esquíes sobre la nieve helada produce un ruido más estridente, que el oído experto reconoce. La primera mancha de tierra en la parte baja de una pared es una feliz noticia.
>
> Al atardecer, el aire se torna frío, y el hielo se quiebra bajo los pies con un ruido de cristales rotos. A lo largo de las colinas del sudoeste, los reflejos del sol poniente se rezagan largamente en estas noches de marzo, claras y sin fin (AH, págs. 157-159).

Este texto no está aislado. Brilla con la luz de esas noches claras y largas, que deberían vivirse enteras, porque no se puede perder una sola gota de la existencia.

—¡Dios santo!, exclamó Uni un momento después; ¡a los veinticinco años se es aún muy joven!

—Según... No puedo soportar esta claridad que me carcome. Estas noches claras se deberían vivir enteras, porque luego viene San Juan, y todo se apaga; entramos en la noche. Las hojas se ponen amarillas, y la lluvia se las lleva. Navidad: muy pronto se siente, de domingo a domingo, por la luz, por el aire menos vivo, que se acerca la primavera. Nuevas hojas, noches claras de nuevo; sólo que tenemos un año más. Y el tiempo pasa por encima de nosotros, y permanecemos como cadáveres bajo el agua; no vivimos (AH, págs. 77-78).

Lo más conmovedor es que también los que experimentan la angustia de hacerse mayores son al mismo tiempo iluminados por estas palabras: «¡Pero la vida es a veces tan bella! ¿Te acuerdas, por Pentecostés?»

—Claro que sí. Es sobre todo Birgit. ¿Sabes lo que me dijo cuando la acompañé?: «Desearía no haber venido al mundo». Puso la mano de Christian bajo sus senos: «¿Crees que nuestro hijo hablará así un día?»

Christian apretó apasionadamente las manos de Uni. «No lo sé, querida; pero creo que todos los hombres han deseado alguna vez morir. ¡Pero la vida es a veces tan bella! ¿Te acuerdas, por Pentecostés?» (AH, págs. 129-130).

El primer texto manifiesta una concienciación vivida por Sigrid Undset en su juventud; aquel tiempo llamado por ella, en una de sus primeras novelas, *La edad dichosa*. Hay en él una ligereza en la aproximación a lo sensible, aunque sea agnóstico y a veces ateo, junto con una simple fidelidad a la vida. No se trata aquí de las turbaciones mauriacianas de adolescentes de antaño, ni tampoco del gusto de las «tormentas deseadas», sino de una muy tranquila conciencia de esta generación de 1880, que no está bajo el signo de la amargura y de la angustia, sino más bien bajo el de una especie de transparencia en la aceptación de las verdades cotidianas que nos inspira la primavera, que nos enseñan los fuegos de la noche de San Juan, tan prontamente

extinguidos. Y esta generación de estudiantes que suben a Holmenkollen, o de allí bajan, nos transmite una claridad, una paciencia en la reflexión sobre la unidad del espíritu. Con este impulso, Sigrid Undset podrá presentar su visión de la fe cristiana como una luz que alumbra la situación del mundo. No una revelación romántica, sino una claridad juaniana.

## 2. La zarza ardiente

Una novela, *Gymnadenia*, en dos volúmenes (*La zarza ardiente* y *Las orquídeas blancas*) nos cuenta la historia de Paul Selmer. Es un poco el Wilhelm Meister de Sigrid Undset, pues ésta narra allí los «años de aprendizaje» de su protagonista. La madre de Paul Selmer está impregnada de las ideas del positivismo de los años 1880. Paul ha conocido a una chica, Lucy. La ama. Intenta vivir con ella un amor total, en que la admiración y el don de sí se esfuerzan por volver a hallar el camino de una especie de paraíso perdido:

> —Venga, Lucy, dijo él riendo; no seas tonta.
>
> Dócil, Lucy saltó de la barca y desapareció entre los arbustos.
>
> En un instante, Paul se desnudó. ¡Ah! ¡Qué delicia tener las piernas libres! Se tendió y se estiró, satisfecho de su cuerpo bien formado y del ágil movimiento de sus músculos bajo la piel tostada. En torno a él, sobre aquella tierra oscura como la turba, no había más que dos o tres matas de juncos separadas por tapices de musgo de un hermoso verde dorado, luminoso, salpicado por algunas ficarias claras y frescas. Dio algunos pasos para ofrecerse mejor, por completo, a las caricias de la brisa y del sol; ¡era tan agradable caminar descalzo!
>
> Después, la llamó a media voz: «Lucy... Ven; si no, voy a buscarte».
>
> Lucy se mostró, aparición deslumbrante de nacarada blancura, destacando sobre el fondo verde pálido de una mata de sauce cuyas jóvenes hojas brillaban al sol. Levantó un brazo por encima de la cabeza, porque sus cabellos se habían enredado en las ramas. Parecía una estatua, con aquella graciosa línea que, partiendo del codo alzado, subrayaba el perfil del brazo y del hombro, contorneaba la delicada

> axila, cercaba la redondez del seno juvenil, descendía ondulante a lo largo del talle como para destacar mejor la armoniosa curva de las caderas, y al fin huía a lo largo de la torneada pierna para ir a perderse en las altas y enmarañadas hierbas.
>
> Había en este cuadro tanto encanto que Paul estuvo a punto de dar un grito de admiración. Mas, cuando hizo ademán de lanzarse hacia ella, Lucy dio dos gritos lastimeros, se encogió como una bola y tendió los brazos hacia delante en actitud defensiva (...). Casi al alcance de la mano, la muchacha se le mostraba en una maravillosa luz dorada, de pie sobre la hierba, donde se abrían aún algunos ranúnculos; pero sus rasgos expresaban tal angustia, que un muro invisible parecía separarla de él. Esto bastó para que Paul sintiera desvanecérsele toda excitación turbia y apasionada. Un extraño sentimiento lo invadía, carente de todo aspecto voluptuoso. Volvió la espalda a la muchacha, dio los pocos pasos que lo separaban de la orilla, y entró en el agua (OB, págs. 217-218).

Una especie de muro invisible se alza entre Paul y Lucy, cuando todo debería acercarlos. Su amor al agua y al sol, tan ardiente en los cortos veranos escandinavos, es también el signo de otra cosa. Pues si nada es más facticio que la aparente «facilidad» de ciertos acercamientos «naturistas», no es posible olvidarlos fácilmente.

Mucho después de su conversión, casado con Lucy, y ya con hijos, Paul recuerda frecuentemente esta escena, y comprende mejor su sentido:

> Esta es una explicación plausible. Hay otra... la que nos califica como hijos exiliados de nuestra madre Eva. Y sólo Dios sabía que, en el fondo de su corazón, Paul había creído siempre en esta última explicación. O, más bien, desde un día de verano completamente azul como éste, hacía ya mucho tiempo. Sin duda había intentado burlarse luego de sí mismo, de aquel estudiantillo recién graduado, que tomaba muy en serio a su amiguita, tan tonta y tan limitada que le daba vergüenza bañarse con él. Pero cada vez que Paul volvía a pensar en aquel día —en la montaña que se alzaba a pico sobre las oscuras aguas del pequeño estanque, en el bosque ebrio de sol, en los tallos de cañas brillantes que parecían esperar que surgiera de lo más espeso del

> ramaje la blancura lechosa de su amiga—, se decía que entonces había adquirido la certeza de que la raza humana viene de una heredad magnífica, llamada el Paraíso. Pero había sido expulsada de aquella hermosa heredad, y Paul debió aprender que a un muchacho no le sirve de nada entrar en ella haciendo valer su derecho de alodio (BA, págs. 37-38).

Hay aquí mucho más que las apariencias. Es como si Sigrid Undset quisiera sugerir una reflexión de tipo religioso. Siempre que habla de este encuentro de Paul y Lucy, usa la palabra «aparición». Habla de la angustia, del *thámbos* de la tradición griega, que se experimenta al acercarse a la divinidad.

Pero hay otro punto significativo: son las palabras de la revelación mosaica utilizadas por la novelista. No sólo culmina el juego de la imagen en el tema de la zarza ardiente, sino que, en cierto sentido, el libro entero se esfuerza por expresarlo.

> La sorda inquietud que lo trabajaba crecía por el hecho de que la imagen del cuerpo de Lucy, deslumbrador y nacarado, tal como lo había visto cuando se le apareció de pie sobre la hierba salpicada de flores, ante la mata de sauce verdeciente, no se apartaba de su espíritu ni de día ni de noche. Si hubiera vivido en un mundo en que la inocencia y la belleza fuesen sinónimos, habría podido lanzarse hacia ella y enlazarla con sus brazos musculosos; habría podido considerar que el sol y las nubes, el lago y la floresta, eran un jardín y un escenario creado para ellos.
>
> (...)
>
> Y esto no era todo. Pensaba que Lucy se parecía también a la Andrómeda encadenada del grabado que había en casa de su padre. En el fondo, eran siempre personajes trágicos los que evocaba Lucy (OB, págs. 224-225).

Por eso, esta espada en su carne no lo abandonará. Mucho después de esta experiencia turbadora, la imagen de Lucy permanece en él:

> Lucy... Cuanto más iba conociéndola, menos creía conocerla verdaderamente. También ella era una cosa misteriosa, que él debía abandonar a Dios. Sólo Dios sabía cómo acabaría todo esto (BA, pág. 386).

Comienza rebelándose contra esta realidad que se le escapa.

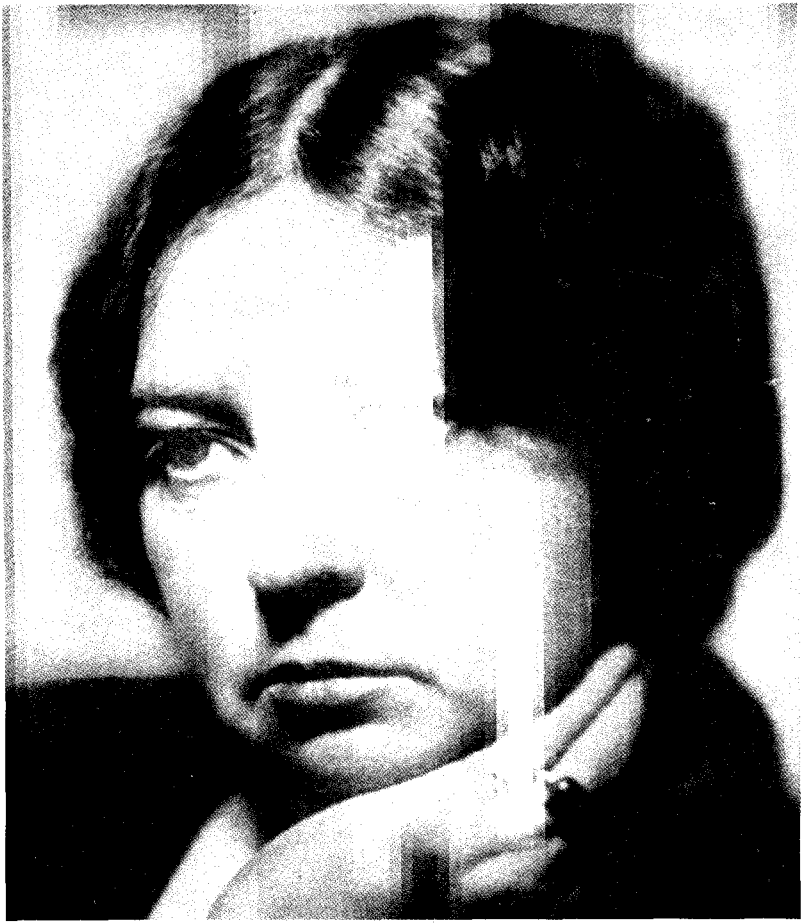
> Al besar a Lucy, al decirle, como era verdad, que la quería, había obrado como un insensato; pero una piedrecita, al rodar, puede producir una avalancha, y de repente se ve la roca antes invisible. Se está ante el pecado completamente desnudo. Quiero ser mi único dueño. No quiero saber de quién soy deudor. Y cada uno obra a su antojo con el carácter que tiene. Siete pecados capitales están al acecho del que va a ir a comprometerlos para el baile.
>
> (...)
>
> Cada vez, había intentado rezar. Pero toda su oración consistía en echar al aire un puñado de arena que caía y se deslizaba sobre él con un ligero ruido seco.
>
> (...)
>
> Dios mío, Dios mío, dadme un poco de amor a Vos. No puedo soportar el creer en Vos sin hallaros (BA, págs. 384-385).

Pronto será escuchado. Descubrirá que es en el respeto de Dios ante la libertad de cada hombre, ante su propia libertad, donde reside el secreto quizá más profundo de la divinidad. A este Dios que no se defiende acabará por decirle sí. Algunos días después, mientras reza en una iglesia, Paul descubre este secreto de Dios:

> Dios podía obligar a los hombres a seguir la ruta que les trazase, a ser obedientes como las estrellas. Pero se hizo hombre, y depuso su omnipotencia a la puerta del mundo de los hombres.
>
> A Paul se le cortó la respiración al pensar esto. Veía literalmente la oposición entre un mundo que se movía eternamente siguiendo un ritmo establecido y la agitación desarreglada de la voluntad humana. Veía a la Omnipotencia que rige el Cosmos y que anda mendigando entre la multitud de las almas humanas, pidiendo que se le permita dar, compartir las misteriosas riquezas de su propio ser. Un haz de rayos luminosos que traspasa repentinamente una espesa cortina de nubes y enciende una serie de puntos resplandecientes sobre una extensión de agua —siendo cada punto de luz un mundo maravilloso e infinito—, así veía Paul la venida de Dios hasta los hombres.
>
> (...)

> Paul se había derrumbado literalmente ante el comulgatorio. A pocos pasos de la Presencia real, sintió que la voluntad surgida del fondo del Reino del Misterio se apoderaba de su voluntad. Penetraba en él como una flecha, y su alma era como atrapada por ese poder cuya imagen aquí abajo es el fuego, como cegada por la fuerza cuyo signo en este mundo es la luz. ¿No era la Zarza ardiente, que lo atraía hacia sí, cerrándose sobre él, devorándolo? Y, sin embargo, vivía, continuaba existiendo. Después, el poder que se había adueñado de él lo soltó, y desapareció dejando tras su paso una impresión de gozo paralizante (BA, págs. 388-389).

Este gozo se sitúa más allá de lo que Bergson llamaba el placer, diciendo que el verdadero amor no consiste en amar a los otros por el amor de Dios, sino con el amor con que Dios los ama.



Agencia Efe.

*Sigrid Undset, exploradora del alma medieval.*

## II. KRISTIN LAVRANSDATTER

La primera novela «histórica» de Sigrid Undset nos sumerge en la Noruega de los siglos XIII y XIV. Súbitamente, respiramos el aire, las estaciones, los hombres, las mujeres, los seres vivos: período duro, violento. Kristin, en este universo, es la que sigue el «camino agreste».

Aquí nos limitaremos a detallar dos escenas. La primera se sitúa en el tiempo de la instrucción de Kristin, en Oslo. La segunda, en los últimos años de su vida. Muerto ya Erlend y desperdigados todos sus hijos, Kristin se encuentra de nuevo en casa de su padre, lo cual ha deseado siempre y a la vez evitado.

### 1. La casa del Padre

Kristin se ha educado en Joerundgaard. Las primeras páginas de la novela nos describen su orgullo al poder acompañar a su padre en una caminata de montaña, su terror cuando se encuentra con «la dama del lago», su alegría al verse salvada, protegida, consolada por las caricias de su padre. Este comienzo es tan simbólico como real: el amor de Kristin y de Erlend será precisamente el «camino agreste», como dice la misma Kristin, que la llevará lejos de la casa paterna. Al fin, cuando haya descubierto el amor verdadero, hallará de nuevo el «camino de casa»; comprenderá, por fin, el secreto de su padre, Lavran, y también el del Padre que está en los cielos.

Kristin quiere a su padre. Está convencida de que nunca hará nada que pueda indisponerla con él; así se lo dice a Arne, un amigo de infancia que se siente atraído por ella:

> Nunca podría amar a un hombre hasta el punto de poner a mis padres contra mí a causa de él (CL, I, pág. 78).

Fray Edvin, el fraile a quien conoce en el monasterio de Oslo donde recibe una educación cristiana, es también para ella una especie de padre espiritual. La dirige, y las páginas que nos muestran a Kristin escuchándolo están entre las más bellas descripciones de una juventud arropada por las protecciones divinas y humanas. Kristin tiene una piedad verdadera. Las ceremonias de la Iglesia la conmueven profundamente. Advierte que, entre los muros de la iglesia, los hombres son hermanos, hijos de un mismo Padre. Se siente dichosa por participar en todo esto. Ha pensado incluso en una vocación monástica, preguntándose si Dios no le pedía este sacrificio de sí misma para la curación de su hermanita enferma (CL, I, pág. 68).

Esta jovencita que le decía a Arne que nunca amaría a un hombre hasta el punto de indisponerse con sus padres, lo hará, sin embargo, cuando ame verdaderamente. Tiene una voluntad secreta de recorrer su propio camino:

> Kristin sentía aquella tarde que fray Edvin tenía razón: si un hombre tuviera bastante fe, podría hacer milagros. Pero ella no quería tener esa fe. No era así como amaba a Dios, y a la madre de Dios y a los santos. No quería llegar a amarlos así. (...) Amaba al mundo, y aspiraba a entregarse al mundo. (...) No quería renunciar a su herencia de salud, de belleza y de amor (CL, I, pág. 69).

Este deseo es todavía legítimo. Pero, con Erlend, se tornará culpable, ya que, para seguirlo, Kristin pisoteará su virginidad, la promesa a Simon Darre, la obediencia a su padre y su propia reputación. Emprenderá el camino agreste. Así lo ha querido, como dirá ella misma:

> Por mi propia voluntad he tomado el camino agreste, y no me quejaré si me lleva al caos de piedra (CL, I, pág. 61).

Dice esto solemnemente, cuando ha huido de la casa de sus padres para ponerlos ante lo irreparable.

## 2. El camino agreste

Kristin en Oslo. La rapidez de su caída con Erlend nos asombra. Hay aquí una sinceridad total por parte de la autora: en primer lugar, la joven ha sido asaltada por un zafio que quería violarla. Ha resistido. Pero, aunque su alma no había cedido a este intento, Kristin sabía que su cuerpo se había turbado. Esta agitación inconsciente le ha hecho perder, en el fondo, como dice Sigrid Undset, la virginidad del espíritu.

Además, Kristin quería amar al mundo: había en su espíritu un germen de voluntad personal, de orgullo de hacer su vida ella misma. En fin, las caídas son a veces bruscas y repentinas, y es en ellas donde se manifiesta la debilidad humana.

El mismo día en que se ha encontrado con Erlend por vez primera, se ha entregado a él en su corazón. Pues bien, al oscurecer, tiene en la iglesia una verdadera experiencia de vida espiritual profunda. Al mismo tiempo, piensa de nuevo en su padre.

> Kristin puso su vela en el altar de sankt Lavran y se arrodilló en un reclinatorio. Fijaba la mirada en la llama, mientras recitaba en voz baja el Pater Noster y el Ave Maria. Poco a poco, fue como si la luz de los cirios la envolviera, cerrara la puerta a todo lo que estaba fuera de ella y la iluminara. Sentía abrirse su corazón, desbordante de gratitud, de promesas y de amor a Dios y a su dulce Madre, que de tal modo se acercaban a ella. Siempre había sabido que la veían; pero esta noche sentía que era así. Tuvo como una visión del mundo: una habitación oscura en la que penetraba un rayo de sol; las partículas de polvo danzaban entre las tinieblas y la luz, y ella sentía que ahora, por fin, había entrado en el rayo luminoso.
>
> Tenía la impresión de que habría permanecido allí, en aquella iglesia silenciosa y entenebrecida por la noche, todo el tiempo que durase aquello: el pequeño número de puntitos de luz, que eran como estrellas de oro en medio de la noche (...) (CL, I, pág. 119).

El drama de Kristin consistirá en querer conciliar el «camino agreste» con el «camino de la paz»: la mención de su padre, Lavran, aquel tranquilo y paciente campesino, piadoso y resignado, muestra que el pecado de Kristin consiste en abandonar la casa paterna. No obstante, siempre querrá pertenecer a ella. Esta obstinación en querer permanecer fiel a Dios al mismo tiempo que le resiste y sólo constreñida y por fuerza le rinde las ciudadelas de su egoísmo, constituye la mayor parte del relato. Es una de sus verdades esenciales.

No se trata de la entrega mutua antes del matrimonio: Kristin y Erlend saben que es un pecado; lo repararán casándose. Pero la unión de Kristin y Erlend no es dichosa: celos, altercados, desavenencias. Terminará en catástrofe: segundos antes de que Erlend muera asesinado, Kristin maldice a su esposo mandándolo «al infierno». ¿Por qué este amor, honesto, a pesar de todo, a los ojos de Dios, se ve turbado por tantos conflictos, conflictos que Sigrid Undset describe con realismo tan minucioso y exacto, hasta el punto de dar aquí un tesoro de psicología concreta de la «vida entre dos»? Es porque este amor ha nacido, por ambas partes, en la rebeldía. Un pecado nunca es sólo carnal; el espíritu participa en él: Kristin está tan ligada a Erlend, que no retrocederá ante nada para tenerlo como suyo. Se ha alzado contra su padre, y esta rebeldía es, en el fondo, rebeldía contra Dios.

La paciencia de sus padres es imagen de la paciencia de Dios. Inicialmente, el amor de Kristin está manchado por el egoísmo y por esa necesidad de posesión que debería estar proscrita del amor verdadero. A lo largo de su vida de casada, Kristin expiará con peregrinaciones y plegarias este pecado inicial. Su padre la perdonará, aunque, a causa de ella, haya perdido el honor. Permanece solo con su esposa, ya que no tiene más hijos, pues los otros han muerto. Kristin desea apasionadamente este perdón. Pero sigue queriendo poseer a Erlend: sufre viéndolo ligero, despreocupado, perdedor de su hacienda. En el fondo, estará siempre resentida contra él por haberla deshonrado, por haber descubierto en ella la profunda debilidad que la hizo entregarse a él: no puede soportar esta debilidad que descubre en sí misma y que Erlend le ha revelado. No se lo perdona; menos aún porque ve que

Erlend tenía defectos. Un sacerdote, Sira Eiliv, se lo dice, al fin de su vida:

> Y tu marido, Kristin, ¡Dios lo tenga en su gloria! Sé que lo has acusado en tu corazón continuamente por su imprudente ceguera. Estimo, por mi parte, que tiene que haber sido mucho más duro para una mujer orgullosa recordar que Erlend Nikulaussõn pudo arrastrarla a su propia vergüenza, a su traición, a su crimen, después de haberse dado cuenta de que este hombre obraba sin reflexionar.
>
> Casi me inclino a creer que, si has sido capaz de retener a Erlend junto a ti, mientras habéis vivido los dos, es porque has sido tan fiel a tu cólera y a tu dureza de corazón como lo habías sido a tu amor (CL, III, pág. 412).

Kristin, por lo demás, lo confesará ella misma:

> No sé si tienes razón, Gunnulf; no sé si alguna vez he olvidado que Dios ve el fondo de mi corazón; mi pecado es, por eso, más grande. Sin embargo, no es, como tú piensas sin duda, de mis pensamientos lúbricos y de mi cobarde debilidad de lo que más tengo que avergonzarme. Tengo que avergonzarme mucho más de que, cuando pensaba en mi marido, mis pensamientos fuesen con frecuencia más amargos que el veneno de la víbora. Pero un pecado nace, sin duda, del otro. Eres tú el que me dijo un día que los que se aman con el más ardiente deseo ¡acaban siendo como dos serpientes que se muerden la cola! Gunnulf, durante todos estos años, cada vez que pensaba en Erlend, muerto sin sacramentos, y que ha tenido que presentarse así al juicio de Dios; en Erlend, abatido mientras tenía la cólera en su corazón y las manos llenas de sangre, me he consolado diciéndome que no era como tú crees, como he llegado a ser yo misma (CL, III, págs. 396-397).

Así, pues, no le ha perdonado nunca el haberla arrastrado al pecado. Con orgullo, se aferrará a él, exigirá que sea perfecto, siempre a sus pies, obedeciéndola en todo, preocupándose tanto como ella por sus hijos. En realidad, si Erlend es a veces infiel, si se va lejos para reanudar su vida de aventuras, siempre amará a Kristin, siempre le será fiel en su corazón, siempre esperará que lo perdone. Es ella, por

el contrario, la que lo echará de nuevo en brazos de aquella Sunniva que le hará perder el favor del Rey cuando, arrepentido de una primera debilidad, Erlend le pida que lo reciba a su lado. Kristin se negará, incapaz de perdonarlo, de renunciar a su amor egoísta. Esta negativa herirá a Erlend, ocasionará el desastre que acarreará la pérdida de la mayor parte de sus bienes, y finalmente su desavenencia con Kristin. Kristin no quiere perdonar. Verá, cuando sea demasiado tarde, que Erlend jamás ha guardado rencor: este hombre tenía defectos graves, pero no tenía orgullo.

Kristin se obstinará hasta el fin. Siempre entregada a su «ardiente amor pagano», se aferrará a él hasta el último minuto:

> En el fondo de su corazón, Kristin notó que no había perdonado a Erlend. No podía, porque no quería. Tenía las manos apretadas alrededor del vaso que contenía su amor; no consentía aún soltarlo, aunque aquel vaso ya no contuviera más que la última gota de amarga hez. Porque, en el momento en que pudiera perdonar a Erlend y no pensar en él con aquella acritud, todo lo que había existido entre ellos habría acabado (CL, III, pág. 262).

Una forma de renunciamiento al amor es el camino del amor mismo, el que lleva a la comunión con los hombres y con Dios. Con este amor ha amado Lavran a su esposa: Ragnfrid se ha casado con él sin amor. Se lo confesará el día de la boda de Kristin: no llegó virgen al matrimonio. Lavran la perdonará, pero ambos sufrirán juntos: pérdida de sus hijos, deshonor a causa de Kristin, dificultad de entenderse entre sí. Todo esto será poco a poco transfigurado: renunciando al amor aquí abajo, al amor egoísta y posesivo que mueve a Kristin, Lavran, porque reconoce sus propios pecados, arribará con su mujer a la orilla de otro amor más perfecto, un amor que florecerá en el umbral de la muerte, y que Kristin redescubrirá. El amor de amistad, la *dilectio*, la *philía* de la *Etica a Nicómaco* de Aristóteles. Si el amor no se completa con la amistad, piensa Kristin, jamás podrá ella dárselo a su padre.

Todos los sufrimientos de Lavran y de su mujer ilustran la verdad según la cual «hay que moler la tierra antes de que el grano pueda

germinar». Lavran regala entonces a su mujer un tercer anillo, además del de compromiso y el de matrimonio: un anillo que simboliza una especie de nueva noche de bodas. Se ha prestado tan poca atención a la alegría y a la tristeza de los padres, que es preciso dar a conocer este diálogo. Pues el «tercer anillo» es una admirable costumbre noruega, y debe conocerse su sentido profundo.

> «No sé si has creído realmente que yo quería a Kristin más que a ti. A la verdad, ella era mi mayor alegría y ella me ha causado la mayor tristeza. Pero tú eras la madre de todos ellos. Me parece que lo más duro será dejarte.
>
> Por eso no debes nunca dar mi anillo a nadie, ni siquiera a una de nuestras hijas, sino decirles que no te lo deben quitar.
>
> Quizá te parezca, mujer mía, que a mi lado has tenido más penas que alegrías —de algún modo, la vida nos ha dado guerra—, pero creo, con todo, que hemos sido amigos fieles. Y pienso que, más tarde, tendremos la dicha de que ya nada malo pueda separarnos, mientras que la amistad que ya existía, Dios la hará más fuerte y mejor».
>
> La mujer levantó su rostro pálido y arrugado. Un fuego ardiente le brillaba en los ojos, profundamente hundidos en sus órbitas, mientras miraba a su marido. Lavran le tenía aún cogida la mano. Ella la contempló depositada en la de él, un poco levantada. Los tres anillos brillaban, uno más arriba que otro: el de compromiso, luego el de matrimonio y, por fin, éste.
>
> ¡Qué raro le parecía todo! Recordaba el día en que Lavran le había puesto en el dedo el primer anillo, ante la percha de la campana de la chimenea, en casa de ella, en Sundbu, en presencia de los padres de ambos. Lavran estaba, al mismo tiempo, pálido y rojo. Tenía las mejillas redondas. Acababa de salir de la infancia, un poco tímido cuando dio este paso delante de maese Bjoergulf.
>
> El segundo, se lo había puesto ante la puerta de la iglesia de Gerdarud, en nombre del Dios de tres personas, delante del sacerdote.
>
> Le parecía que, al ofrecerle este tercer anillo, era como si Lavran le hubiera dado una vez más su fe. Lavran quería que ella supiera, cuando estuviese, muy pronto, cerca del cuerpo de él inerte, que con este anillo había entregado a su mujer la fuerza robusta y viva que había habitado aquel polvo y aquella ceniza (CL, III, pág. 268).

El amor de Lavran y de Ragnfrid es la realidad misteriosa que les ha hecho acceder a la plenitud de su vida. Ha podido hacerlo porque ha superado el egoísmo, la búsqueda del yo. La dicha y la desdicha ya no tienen sentido. La muerte no puede causar la separación:

> Luego se desnudaron. Ragnfrid se tendió al fondo del lecho, cuya cabecera estaba ahora mucho más baja, porque, desde hacía algún tiempo, Lavran había tenido frecuentes desvanecimientos. Lavran cerró la puerta con cerrojo y puso la tranca; barrió, amontonándolas, las brasas del hogar; apagó de un soplo la luz, y se acostó junto a su mujer. Un instante después, los dedos de ambos estaban entrelazados.
>
> Ragnfrid Ivarsdatter meditaba: era como una nueva noche de bodas, y una maravillosa noche de bodas. Dicha y desdicha fluían juntas; la llevaban tan rápidamente sobre sus ondas, que ahora sentía que su alma comenzaba a desprender del cuerpo las primeras raíces; ahora la mano de la muerte estaba vuelta hacia ella también... por vez primera (CL, II, pág. 271).

Por haber amado así a su mujer, Lavran ha podido dar a todos, y en primer lugar a Kristin, esta bondad, esta caridad, este perdón, que son una imagen del amor de Dios Padre.

Poco a poco, Kristin hallará el sentido de este amor de su padre. Al fin de su vida, comprenderá su profundidad, porque entonces habrá renunciado ella a su amor egoísta.

Durante todos los años de su matrimonio, Kristin resistirá. Sólo que aún se esforzará por permanecer en la línea de Dios. Una de las bellezas del libro es precisamente esta obstinada lucha de Kristin contra las llamadas de la gracia, y también sus esfuerzos para serle fiel. La maravilla es que sea Dios quien se haya obstinado más tiempo que ella; que, a pesar de sus negativas, Kristin haya, no obstante, progresado poco a poco.

Kristin quiere permanecer en el camino de la paz, a pesar de haber elegido el camino agreste. Sólo abandonará el sendero «agreste» a la fuerza: la pérdida de su marido, la dispersión de sus hijos, finalmente la enfermedad que se la llevará, van a separarla de esta «carne» que, como dice la Escritura, es fuente de crueldad.

El niño era para ella la vida de su vida y la carne de su carne, tanto como sus propios hijos; pero era más exquisito aún. Cuando lo ponia sobre sus rodillas, y la madre los miraba con ojos de avara, y luego recuperaba a su hijo tan pronto como podía hacerlo decorosamente, y lo apretaba contra sí con avidez, segura de su derecho, Kristin pensaba: «Tienen razón, los que explican la palabra de Dios, cuando dicen que la vida material está irremediablemente manchada por el desacuerdo» (CL, III, pág. 372).

Pero Kristin se defiende hasta el fin.

Nunca, sin duda, había rezado a Dios sino para que la dejara cumplir su propia voluntad, y siempre había obtenido lo que quería, o casi.

Y hela aquí con el corazón roto, no por haber pecado contra el Señor, sino porque estaba disgustada por no haber podido obrar a su antojo hasta el fin.

No había acudido a Dios con su corona, ni con su pecado, ni con su pena; no había acudido a él mientras el mundo podía mezclar aún un poco de dulzura con la amargura de su copa.

Pero, ahora, estaba allí. Ahora había aprendido que el mundo es como una taberna: al que ya no tiene nada que gastar, lo echan a la calle. No sentía ninguna alegría por su resolución; pero le parecía que no la había tomado ella misma. La pobre gente que había venido a su casa, había venido para hacerla salir a ella. Una voluntad ajena a la suya la había instalado en medio de los pobres y de los enfermos, ordenándole que los siguiera, lejos del hogar donde había reinado como dueña (CL, III, pág. 388).

## 3. La Cruz

A lo largo de esta obstinación, Dios ha sido siempre fiel. Kristin veía una imagen de esta fidelidad en el amor paciente de su padre terrestre. *Etiam peccata*, decía san Agustín. Dios escribe derecho con líneas torcidas, dice el proverbio portugués citado por Claudel en *Le soulier de satin*: Dios escucha a Kristin en sus oraciones interesadas;

pero ella no sabe que, a través de su obstinación misma, Dios la llevará «adonde ella no quiere ir».

> De nuevo, Kristin volvió a tener aquellas visiones que recordaban el delirio de la fiebre. El río no era más que una imagen de su propia vida. También ella había corrido sin tregua ni reposo a través de los espacios desiertos de este mundo. Se había rebelado contra todos los obstáculos que le cerraban el paso. La claridad divina sólo pálida y quebrada se reflejaba en su vida. Con todo, sentía oscuramente que por sus angustias, sus preocupaciones, su amor —cada vez que el fruto del pecado se trocaba en dolor—, su alma obstinada y apegada a la tierra llegaba a captar un rayo de la luz celeste.
>
> «¡Dios te salve, María; llena eres de gracia, bendita eres entre todas las mujeres, y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús, que ha derramado su sangre por nuestros pecados!»
>
> Mientras recitaba las cinco avemarías en conmemoración del misterio doloroso de la salvación, supo que era su pena la que la autorizaba a buscar refugio bajo el manto de la Madre de Dios (CL, III, pág. 384).

Al revisar toda su vida con ojos nuevos, como uno cree ver por vez primera su valle natal cuando sube a una cumbre a la que aún no había subido, Kristin comprende que, en vez de ir hacia la muerte, va hacia el amor de Cristo: Cristo ha descendido hasta ella con su amor y su perdón.

> Mientras hablaba al hombre que ya era el único testigo de la alternancia de siembras y cosechas en su vida con Erlend, le había parecido que veía esta vida con un aspecto nuevo, del mismo modo que se descubre el valle natal desde una cima que nunca antes se había escalado: se reconoce cada finca, cada cercado, cada marisma, cada torrente; pero se cree ver por primera vez cómo están situadas las cosas con relación al suelo que las sostiene.
>
> Y de esta manera de ver nueva habían brotado para ella las palabras que la habían liberado de los amargos pensamientos que alimentaba con relación a Erlend y a su ansiedad por el alma de su marido muerto trágicamente. «Nunca había deseado mal a nadie, y Dios lo sabía desde siempre» (CL, III, págs 398-399).

Kristin sabe, ahora, que había rehusado ver en Erlend su verdad más profunda: nunca había deseado mal a nadie.

Entonces perdona a Erlend, renuncia a serlo todo para sus hijos, se los confía a Dios. Entonces siente que «ha llegado al término de su viaje». La ciudad de Nidaros, donde morirá, será también la casa de su padre, donde se hallará «en su casa». Entonces, sólo entonces, hallará la comunión en el amor.

### 4. El regreso a casa

La entrada de Kristin en el convento de Nidaros, en Trondhjem, simboliza el regreso al camino de la paz. Ha renunciado a su vida con Erlend, la vida que, sin embargo, había elegido y también amado. Su renuncia al amor egoísta le da la comunión con los demás. Kristin se siente una con los indigentes, los pobres, los desdichados. Al bebé enfermo y contrahecho que cuida en Nidaros, un bebé que no es su hijo, que es feo y pobre, mientras que sus propios hijos eran ricos y hermosos, lo quiere como si fuese hijo suyo. En la catedral de Nidaros, se siente cerca de los indigentes. El niño al que salva de una muerte segura, durante la peste, la llevará hasta la caridad heroica. Kristin sentirá, al dar al cadáver de la madre de este niño sepultura cristiana, que ha vuelto al camino de su casa paterna y, al mismo tiempo, que está cerca de los desdichados. La escena que pone fin a la obra conjuga los temas de la comunión con todos los hombres y de la casa paterna. La choza oscura, batida por los vientos, al borde de las rugientes olas del mar; aquella choza en que se halla el cadáver de la apestada, simboliza el reino de la muerte y del pecado. Kristin, al arrancar de este reino el cadáver de aquella desdichada, se arranca de él a sí misma. Regresa a la vida real.

> Iban penosamente por el sendero enarenado que debía conducirlos al pinar. Ningún obstáculo detenía al viento; pero el viento no era el mismo que en la orilla, y a medida que se alejaban del ruido del mar, Kristin sentía que había abandonado el reino del espanto para regresar a casa.

> Un campo de trigo, que nadie había segado, apareció, completamente blanco, a lo largo del camino. Kristin aspiraba su aroma, y las espigas, inclinadas, parecían darle la bienvenida a su propia casa.
>
> Sus ojos se llenaron de lágrimas de piedad fraterna (CL, III, pág. 437).

Pero el «regreso», para ella, no ha llegado aún por completo.

> Y de pronto sintió que la vida se escapaba de ella. Un dolor fulgurante, indecible, que venía del fondo de ella misma, la sacudió de pies a cabeza. Todo lo que había en su pecho fue arrojado, llenó su garganta. Una sangre que sabía a sal y a cobre brotó de sus labios e inundó su vestido dándole un brillo sombrío.
>
> «¡Jesús! ¿Es posible que haya tanta sangre en una vieja?», se dijo.
>
> Ulf Haldorssön la tomó en brazos y la llevó.
>
> Bajo el porche, las religiosas, con cirios encendidos, salían al encuentro del cortejo. Kristin no había recuperado aún por completo el conocimiento, pero notó que entraba, mitad llevada y mitad sostenida, en el recinto abovedado y encalado, que llenaban, vacilantes, la luz amarilla de los cirios y el rojo fulgor de las antorchas.
>
> El sonido de los pasos era semejante al del mar. Para la moribunda, las llamas de las antorchas y de los cirios se confundían con el fuego de su propia vida, que se apagaba, y los pasos que resonaban sobre las losas eran el mugido del río de la muerte, que subía hacia ella (CL, III, págs. 438-439).

Kristin ha querido siempre conducirse ella misma. Al oscurecer de su vida, ante la muerte inminente, se deja conducir por alguien, su padre, y más profundamente el Buen Pastor, el Padre divino, *Pater futuri saeculi*.

El verdadero sentido de la dignidad maternal no era aquel amor de loba que Kristin había tomado, con demasiada frecuencia, por el amor verdadero, sino la participación en el amor celeste del Padre hacia sus hijos.

Kristin descubre que todos los amores participan de este amor. Su muerte será una aurora, lo mismo que la de sus padres. Regalará su anillo y su cruz (la cruz que le había regalado su padre). El doble sim-

bolismo resume toda la obra: el anillo es su amor a Erlend, aquel amor apasionado, orgulloso, a la vez sincero y egoísta, pero, al mismo tiempo, misteriosa participación en el de Dios. Aquel anillo —vínculo al que se ha aferrado toda su vida, aunque lo haya maldecido con frecuencia— la ha marcado secretamente con el signo del Maestro. La cruz, plantada en su corazón, es la inevitable renuncia al apego egoísta al solo amor terrestre; es el sufrimiento, la separación, la muerte finalmente. Esta cruz, aceptada, se hace fuente de comunión con todos los hombres, reinvención del lazo de amor divino que une a todos los hombres entre ellos, en Dios, y del que proceden los amores humanos. Esta cruz le viene de su padre, Lavran, cuya vida simboliza. Viene sobre todo, o más bien lleva a Kristin a la casa de su Padre celestial: «Me levantaré e iré hacia mi Padre», dice Kristin cuando ha comprendido el sufrimiento de los otros y se ha asociado a él libremente:

> De pronto, Kristin se despertó del todo, y fijó la vista en su mano: el anillo ya no estaba en ella. Así era; pero quedaba una marca clara en el lugar que había ocupado. Sobre el dedo moreno, ajado por grandes trabajos, brillaba la marca como una cicatriz de piel blanca y fina. Kristin creía reconocer las dos manchas redondas dejadas por los rubíes, y otra pequeña marca, una M, la inicial de la Santísima Virgen, grabada en el oro de la placa del medio.
>
> El último pensamiento lúcido de Kristin fue que moriría antes de que esta huella hubiera desaparecido, y se sintió dichosa por ello.
>
> Era un misterio que no comprendía bien, pero del que estaba segura. Dios no había cesado de envolverla con su amor, sin que ella se diera cuenta, y a pesar de su obstinación, a pesar de su carácter torpe y apegado a lo material, un poco de este amor había permanecido en ella, había obrado como el sol que fecunda la tierra.
>
> (...)
>
> Todo desapareció en una niebla roja y oscura, y Kristin oyó un ruido ensordecedor que la asustó al principio. Pero el ruido se calmó gradualmente, y la niebla se tornó ligera y luminosa. No fue más que la bruma matinal que precede a la aurora. —Un gran silencio.— Kristin supo que se moría (CL, III, págs. 441-442).

## III. *OLAV AUDUNSSÖN, EL HIJO VENGADOR*

Consideramos útil explicar la elección de este título: Olav Audunssön no es, en realidad, el equivalente masculino de Kristin Lavransdatter. Es, sencillamente, otro tema de la tradición feudal, como explicaremos más adelante, en este capítulo. Cuando Sigrid Undset publicó en 1927 *La dicha de Olav Audunssön*, este título fue criticado por su falta de lógica en lo que atañe precisamente a la «ausencia» de dicha para Olav.

La traducción inglesa eligió otro título, *Olav Audunssön i Hestviken*, aunque los dos finales no sean rigurosamente idénticos.

Poco después de adoptarse un tercer título, clásico a partir de entonces, *Olav Audunssön y sus hijos*, apareció todavía un nuevo título, que, por nuestra parte, consideramos el mejor: *Olav Audunssön, el hijo vengador*. No se trata, en este caso, de una venganza de baja estofa, sino, al contrario, del hijo que salva la reputación de su padre y, por tanto, la de su familia, según las leyes de la sociedad feudal, que deben asegurar siempre, para quienes lo merecen, el honor familiar. Este tema es paralelo al de *Kristin Lavransdatter*; pero el simbolismo se halla aquí invertido, pues es Eirik quien asume la defensa de su padre desfalleciente.

El mundo descrito por Sigrid Undset es el de la vida cotidiana. Los personajes comen, beben, aman. Tienen hijos. Están enfermos. Son a veces virtuosos, a veces malos. Viven entre las flores y los árboles. Se suceden las estaciones. También se siguen las de sus vidas, jalonando sus tristezas y sus alegrías.

Respetan la moral y los dogmas, si no en sus actos, al menos en sus juicios. Saben que viven mal. No intentan hacer pasar por buenas sus acciones cuando son malas. Olav, que sin embargo llegará tan lejos en la negación de Dios, que perderá la fe en el sentido de que se sentirá poco a poco extraño a sus luces y a sus promesas, seguirá de-

fendiendo la fe de los otros. El pecado en su profundidad, pero también la gracia, están presentes en todas partes. Y, finalmente, está también presente la reconciliación entre naturaleza y gracia, querida por Dios, cuando el hombre acepta expiar su pecado.

Es en una nueva lectura cuando se descubre poco a poco el entrelazamiento de los temas, entre los cuales dominan cuatro: el hacha que resonará la víspera de los crímenes sucesivos; el roble vigoroso; el campo baldío; la espada, en fin, del caballero, imagen del libre arbitrio del hombre.

## 1. Infancia

Olav, huérfano, es criado por su padre adoptivo en una posesión situada a la orilla del lago Mjös, en la parte sur del valle de Gudbrandsdal. Taciturno y poco comunicativo, Olav es un adolescente guapo y vigoroso. Dios quería que llegara a ser un campo fértil, cubierto de mies abundante; un roble poderoso que, en su enramada y a su sombra, acogiera a las aves del cielo y a los hombres, pobres y ricos.

Olav es el heredero de una estirpe de grandes señores feudales de Hestviken, a orillas del fiordo de Oslo. Grandes desgracias han marcado a su familia. Por eso, desde la infancia, Olav es serio, muy diferente en esto de Erlend Nikulaussön, el marido de Kristin. Una fe profunda marca siempre su alma. Los Steinfinnsön, sus padres adoptivos, son personas a quienes la suerte debe ser favorable. Cuando una desdicha cae sobre ellos, son como esos seres endebles a los que una medicina demasiado enérgica les produce la muerte. Así, la madre de Ingunn muere la noche siguiente al regreso de una expedición de venganza en que su esposo ha sido gravemente herido. El padre adoptivo de Olav tampoco se recuperará de su herida: muere poco después, dejando solos a Olav y a Ingunn. Olav, por el contrario, fiel en esto al espíritu de su familia, se endurece ante la desgracia. Los Audunssön se han crecido siempre en los sufrimientos. Olav, que, como se verá,

experimenta desde el principio los contratiempos de la vida, se curtirá en su joven ambición a fin de imponerse a sí mismo y a los otros.

Cuando Olav e Ingunn tienen alrededor de cinco años, sus respectivos padres, durante una velada de libaciones un poco excesivas, los prometen en matrimonio. El pequeño Olav besa a su futura novia ante todos los asistentes, que se caen de risa.

Los dos niños han tomado muy en serio esta ceremonia, que los adultos olvidan pronto. Olav, huérfano, segundón, en una familia que no es la suya, está con Ingunn continuamente. Juegan y se bañan juntos; la persigue, pelea con ella. Sin que tenga clara conciencia de ello, su sensibilidad profunda se adhiere a la muchacha. Crecen como dos árboles que han unido sus raíces. En el paraíso que era para él la posesión de los Frestastein, Olav vive ignorando el mal. Arnvid, su primo, le dirá más tarde:

> Desde el comienzo de nuestras relaciones, en nuestra juventud, te he tenido por el más franco, el más recto, el más generoso de los hombres; desconocedor de la malicia o del disimulo, Dios había hecho de ti el heredero de antepasados leales y valientes (...) (OA, II, pág. 214).

Olav, durante la crisis religiosa que vive en Inglaterra, repasa igualmente su juventud:

> Tal había llegado a ser. Aunque en cierta época su espíritu hubiese sido como un joven campo fecundado por el buen grano sembrado en él: la herencia de sus antepasados, hombres leales, hombres intrépidos, que no miraban atrás hacia su dicha perdida, con tal que pudiesen conservar su honor sin tacha (OA, III, pág. 78).

Así era Olav. Dócil y ávido de la palabra de Dios, que oye sin comprenderla aún bien; apegado con todas sus fibras a aquella pequeña Ingunn, a la que quería como quiere un muchachuelo a una pobre niña:

> No se preguntaba si era bella o no. Le parecía que Tora (la hermana mayor) era hermosa, quizá porque así lo había oído decir tantas veces. Ingunn era Ingunn y nada más, muy próxima a él y siempre a su

> lado. Nunca pensaba en preguntarse cómo era Ingunn, como no se piensa en el tiempo que hace: hay que tomarlo como es. Se enfadaba y la reñía muy en serio cuando ponía mala cara o mostraba mal carácter; incluso le había dado una zurra cuando eran más pequeños. Si Ingunn demostraba en el juego simpatía y lealtad hacia él y hacia los demás muchachos, él se sentía tan a gusto como cuando hace buen tiempo. Y, las más de las veces, eran buenos amigos, como un hermano y una hermana que se llevan bien (OA, I, págs. 32-33).

Sin que Olav se dé cuenta, esta camaradería se convierte en amor:

> Aquellos dos, los primogénitos, se acercaban mutuamente porque sabían —era una certeza— que permanecerían juntos. Era lo único seguro, y convenía tener una seguridad. El niño, que había llegado solo a una familia extraña, se adhirió sin darse cuenta con todas sus fibras a la que le estaba destinada, y su ternura hacia el único objeto que conoció verdaderamente entre sus bienes en este mundo y los elementos de su destino, aquella ternura creció como crecía él mismo, sin que notara mucho este crecimiento (OA, I, pág. 33).

## 2. El árbol de la ciencia

El hombre no puede permanecer niño. Llegó la hora en que Olav tuvo dieciséis años, e Ingunn, quince. Esta hora decidirá el destino de ambos.

Un día, Olav se dirige a Hamar para hacer reparar allí una hacha que ha heredado de sus antepasados. Esta hacha, que aparece aquí por vez primera, es el símbolo sensible del mundo feudal de responsabilidad y de pecado en que Olav va a entrar. Estando ausentes sus padres adoptivos, Olav convence a Ingunn para que vaya con él a Hamar. De madrugada, Olav se encuentra con Ingunn. Lo sobrecoge una brusca revelación, que en un instante lo lleva a mil leguas del paraíso de la infancia inocente en que habían vivido los dos niños. La chica no sospecha nada. Pero la cándida debilidad y la frágil belleza de su cuerpo hieren al joven Olav como el rayo:

> Era como si nunca hubiera visto antes a Ingunn. Las escenas familiares se presentaban a una luz nueva. Se producía en él una desviación, y los sentimientos que experimentaba hacia su medio hermana cobraban un asiento nuevo. Sentía, ante todo, una ternura en que había al mismo tiempo compasión y un poco de orgullo (...). Sabría protegerla bien (OA, págs. 38-39).

Sigrid Undset es incomparable cuando describe el despertar de una sensibilidad ante el amor. Algo fuerte, virginal, conmovedor, inspira entonces su estilo. El relato del viaje a Hamar, que abre la inmensa novela como una alba paradisíaca, está bañado por esta luz de mañana serena.

La autora, no obstante, dista mucho de la sensiblería. Inmediatamente se revela, mezclada con el delicioso descubrimiento que acaba de hacer Olav, una inquietud sutil: los dos jóvenes, en su ida a Hamar, en medio de las delicias entrevistas, en medio del encanto de su mutuo descubrimiento, se sienten «como dos pecios a la deriva».

Ya en el momento en que, ingenuamente, Ingunn propone que se bañen antes de partir, Olav siente algo semejante al terror:

> Al hablar Ingunn de bañarse, Olav había tenido un mal pensamiento —y había sentido a la vez un terror difícil de definir, fuerte como el temor a la muerte, pues tuvo la impresión de que Ingunn y él eran como dos árboles arrancados por los torrentes de primavera, arrastrados hacia un río, y tuvo miedo de que la corriente los separase. En el estado de sobreexcitación en que se hallaba, tuvo como la percepción aguda de lo que sería la posesión de Ingunn y su pérdida (OA, I, págs. 46-47).

Deslumbramiento de Olav ante la indefensa belleza de la dulce Ingunn; vergüenza, terror, ante el pensamiento de verla desnuda; brusco deseo de «hacer como los demás»; soledad de los dos jóvenes. Pero, sobre todo, con más profundidad que todo esto, al mismo tiempo que el presentimiento delicioso del amor, se despiertan el deseo de «posesión» y el temor de perder su tesoro. Olav ha entrado en el mundo adulto: con el amor y su deslumbramiento, descubre también la

posesión, el apego a los bienes de este mundo, la preocupación, la angustia de perderlos.

Nada tiene de extraño que, en este amanecer de su vida de hombre, se deslice en él la tentación de adueñarse inmediatamente de Ingunn por la posesión, a fin de que nadie ya pueda quitársela. Una «voz tentadora» se insinúa en él —escribe la autora— y lo impulsa a apoderarse de ella. Esta será siempre la tentación a la que Olav cederá en su vida. Pretenderá defender él mismo su herencia de honor, corriendo el riesgo de deshonrarse en secreto por un crimen no confesado.

Poco tiempo después, una noche de embriaguez, al volver de la expedición que costará la vida a su padre adoptivo, Olav se apodera de Ingunn. En Hamar, los dos jóvenes se habían confesado su amor; desde su regreso, Olav había sentido despertarse en él su joven ambición. Quiso asentar su prestigio de hombre. Al mismo tiempo que el deseo de la mujer, penetraba en él el deseo de afirmarse ante los otros. Al apoderarse de Ingunn, no piensa ni por un instante en la promesa hecha por sus padres. Espantado, al principio, por su acto; resuelto a evitar otras caídas, Olav se deja seducir de nuevo por la ternura insaciable de la débil Ingunn, que se aferra a él.

Olav intuye que su primo Arnvid sabe qué falta ha cometido. Pero le oculta la verdad. Interpreta las palabras de Arnvid, a quien ha pedido consejo de manera indirecta, como una autorización para disfrutar de la muchacha, puesto que habían sido prometidos por los padres en un tiempo lejano. En realidad, Olav trata de justificar, después de cumplirlo, un acto que ha realizado únicamente porque ha descubierto la belleza del mundo a través de la belleza de una muchacha; porque ha descubierto en sí mismo la fuerza de los sentidos. Al tratar de hacer creer a Arnvid, y luego a sus otros primos, que ha obrado así porque tenía derecho, se miente a sí mismo y a los demás, y ésta es la falta más grave: Olav quiere hacer creer a los otros que es un hombre que sabe lo que quiere, que sabe defender su honor. En realidad, cuando muere su padre adoptivo y sus primos se niegan a tomar en serio la promesa de matrimonio hecha en su infancia, Olav se revuelve como

el lobo joven que defiende su presa. Sólo muy al fin de su vida descubrirá esta verdad sobre él mismo:

> Había hecho mentalmente su confesión tantas veces, toda la cadena del pecado de su vida desde el tiempo en que su orgullo había tenido un carácter vivo y puerilmente a flor de piel. A los hombres a quienes su corazón de adolescente estaba unido, los había embaucado con sus mentiras de circunstancia y sus supercherías, a fin de ser considerado por ellos como un hombre. Al principio, no habían sido cosas muy graves: había tenido miedo de verlos sonreír si notaban que no era más que un jovencito, de genio vivo, y también testarudo, de corazón sensible, mientras que él quería ser tenido por hombre de buen consejo, reflexivo y batallador (OA, IV, págs. 329-330).

El pecado de Olav no es tanto el que cometía con Ingunn, sino más bien la mentira ligada a su ambición de hombre. Olav no quiere que se sepa que su pecado con Ingunn ha sido una simple debilidad. Quiere hacer creer que ha obrado con calma y decisión. Olav querrá siempre defender su honor él mismo:

> Pero se había atascado en este juego frívolo en torno a la verdad. Se había convertido en homicida vergonzoso, perjuro, sacrílego. Había forjado uno a uno los eslabones de sus cadenas, había añadido piedra tras piedra al torreón que lo tenía prisionero. En fin de cuentas, a cada manifestación de su temeridad aturdida, la cadena lo sujetaba, y cada vez que su corazón se lanzaba hacia cualquiera que apelase a él, tropezaba con el muro de piedra y caía hacia atrás (OA, IV, pág. 330).

## 3. «Eres joven, Olav»

Olav ha comido del árbol de la ciencia. Doblemente: conociendo a la mujer sin el asentimiento de las leyes divinas, y tratando de hacer creer e los demás que ha obrado rectamente. Conocer a la mujer; afirmar su derecho de posesión sobre el mundo, por un orgullo que es mentira: Olav ha salido del paraíso de la inocencia. Jamás volverá a encontrarlo.

La familia del padre adoptivo de Olav rehúsa, después de la muerte del antepasado, concederle a Ingunn. Olav, ya se ha dicho, se ha revuelto como un lobo joven. Se lleva la causa, por consejo de Arnvid, al obispo de Hamar, Torfinn. Olav e Ingunn acuden a esta ciudad, que Sigrid Undset evoca con intensa poesía. Olav pasa allí el décimosexto año de su vida. Es separado de Ingunn. El obispo está lleno de firmeza, de dulzura, de comprensión delicada. Ha visto muy bien que Olav mentía. En efecto, cuando Olav le expone que ha actuado con justicia, al menos según la moral del honor feudal, al apoderarse de su prometida, el obispo le dice:

> ¿De manera que estos muchachos han ido al lecho nupcial únicamente para obedecer a sus padres? (OA, I, pág. 154).

Olav, que en este momento no es aún muy consciente de la realidad y de la gravedad de la mentira sobre la que está construyendo su vida, responde al obispo manteniendo que ha creído obrar bien. El obispo comprende el drama que se desarrolla en Olav, y le dice estas palabras proféticas, que son una de las claves del destino sobrenatural de Olav:

> Quiera Dios que este hombre sea iluminado a tiempo. El que quiere obrar a su antojo, ve muy pronto llegar el día en que se da cuenta de que ha hecho lo que nunca tuvo intención de hacer (OA, I, pág. 205).

El obispo ha comprendido también perfectamente que la mentira de Olav, obra de su propia voluntad, está secretamente ligada a los instintos de violencia de quien quiere defender por todos los medios lo que considera su derecho. Se lo dice asimismo a Olav:

> Tenemos que solicitar la ayuda de Dios para que no lamentes abiertamente, en tu edad madura, haberte atado de pies y manos, a ciegas, antes incluso de haber salido completamente de la adolescencia (OA, I, págs. 152-153).

Olav ha reaccionado mintiendo. Era una reacción elemental del instinto de defensa. Sólo después se da cuenta de que ha mentido a

Arnvid y al obispo. Este instinto de defensa le llevará a cometer violencias si no se mantiene en guardia:

> Eres joven, Olav, y ya otros te han comprometido por el homicidio —tú mismo te has metido en conflictos y en procesos diversos. ¡Que Dios sea contigo, y que puedas ser un hombre pacífico, cuando seas dueño de ti!
>
> (...)
>
> Tienes, ciertamente, aire combativo. ¡Sí! ¡Que Dios y Su dulce madre te protejan, a fin de que tu corazón no se endurezca! (OA, I, pág. 155).

El tapiz desenrollado ante nuestros ojos: deseo de posesión de la mujer, por ingenua y tierna admiración de sí mismo y del mundo; debilidad de los sentidos; cadena de la costumbre; después, mentira para defender su «derecho»; voluntad de afirmarse como hombre; voluntad de venganza; violencia; endurecimiento.

El fondo de todo esto —Olav se lo dice al obispo— es el insoportable peso de la humillación que sufriría si Ingunn le fuese arrebatada, después de haber él proclamado que le era debida y que sabría defender su propiedad en «combate leal y fiel». Una vez embarcado en la mentira, negándose a reconocer que había errado por debilidad, que había obrado como un niño, se le hará cada vez más difícil retroceder. La esencia del pecado es, como el de Adán en el Paraíso, la voluntad propia, el deseo de tomar para sí su herencia, de no confesar que, si en cuanto al cuerpo se es un joven valiente y orgulloso, en cuanto al alma se sigue siendo virgen y tierno, dulce y suave, débil como un niño. Pues el alma no tiene edad, y siempre necesita ser engendrada. El hombre, en la edad adulta, siente la tentación de querer afirmarse; quiere renegar en público del niño que ha sido. Necesitará toda la vida para «volver a ser niño».

Olav espera un arbitraje que le dará a Ingunn: el día de Navidad, ha alcanzado, con las alas de la oración, las profundidades del cielo estrellado, de la creación de Dios. Aquella misma noche, participa de una borrachera con los Kolbeinssön, sus primos, que han venido para

el arbitraje episcopal. Estos hombres soportan de mala gana el influjo de la Iglesia, que quiere arreglar pacíficamente sus desavenencias. Ivar Kolbeinssön, borracho, se pone a soltar contra Arnvid palabras injuriosas. Olav se enfurece. Mata de un hachazo a Einar Kolbeinssön. Huye, y abandona Noruega como proscrito, dejando a Ingunn, a quien ha prometido solemnemente que volverá, en manos de una prima lejana, en Miklebö.

Olav ha experimentado alegría física al destruir a uno de los enemigos que se interponían entre él y la dulce Ingunn. Declara explícitamente que no puede sentir arrepentimiento por aquella muerte. Es el orgullo de los señores feudales el que triunfa. Es sabido que, en aquella época, la Iglesia intentaba sustituir la justicia individual —mediante venganza y muerte— por una justicia cristiana. Olav ha seguido el instinto feudal. Obtendrá el perdón con bastante facilidad más tarde. En realidad, profundamente, el drama es más grave: Olav ha endurecido su corazón. Ha dejado hablar a la voz de la violencia; ha aceptado que el arbitraje que iba a hacerse sobre su matrimonio se torne caduco por su crimen. Ha emprendido el camino de la voluntad propia.

Olav, durante sus años de vida libre, al servicio del Jarl, le toma gusto a la vida agreste. Aunque nunca cae en los excesos de violencia que con tanta frecuencia caracterizan esta clase de refriegas, tal «virtud» es en él estéril: se ha visto obligado a elegir esta vida durante algún tiempo, a causa de su crimen. Por lo demás, había ya en él, a menudo, un impulso hacia la vida a lo lejos. En fin, al contacto con los innumerables homicidios de que será testigo, Olav se endurecerá. Dirá con frecuencia, más tarde, que se asombra al ver que Dios lo persigue, a él, por pecadillos, mientras que ha dejado morir en paz a pecadores y asesinos mucho más culpables que él. Durante su destierro, Olav se aficionará a la vida aventurera. Se sentirá secretamente dichoso al desarrollar su personalidad en contacto con estas grandes batallas de hombres. En realidad, aunque esté persuadido de que no olvida a Ingunn, no piensa en ella casi nunca. Le impone una prueba superior a sus fuerzas.

Ingunn, sola en una propiedad ajena, se agota esperando a Olav. Este regresa un día, cuando ella estaba a punto de desanimarse y caer. Olav, entonces, podría quedarse en Noruega, pues ha pagado la deuda de su homicidio. Abandona, sin embargo, por segunda vez a Ingunn. Esta segunda fuga ya no se explica por la necesidad, sino por otra razón: Olav se ha aficionado a vivir con su señor, el Jarl; no quiere abandonarlo, dice. Este sentimiento, legítimo en sí, teniendo en cuenta la época, no era de recibo en el caso de Olav: estaba obligado a permanecer junto a su esposa, al fin legítimamente adquirida, y hacerla feliz. Pero triunfa en él la voluntad propia, y la abandona de nuevo.

Esta separación será fatal: Ingunn cede, un día, sin saber muy bien cómo, a las instancias de un transeúnte islandés, llamado Teit. Ingunn es dulce, pero débil. No puede permanecer mucho tiempo sola. Está indefensa ante el consentimiento un poco animal que siente cada vez que un hombre la toma en sus brazos. Su caída se explica por su soledad.

Pronto se da cuenta de que espera un hijo. Se desespera, y decide matarlo. También ella, a causa del pecado de Olav, emprende el camino del crimen. El regreso de Olav impedirá tal extremo. Pero cuando Ingunn confiesa su pecado a Olav, éste cree morir. Siente la tentación de matarla: aquello por lo que había mentido el día ya lejano en que se enfrentó con los suyos se derrumba para él. Había proclamado su mutuo amor, a la faz del cielo, como justo y garantizado por una fidelidad total. Y he aquí que su elegida, la que él defendía contra quienes querían quitársela, se torna perjura. Por primera vez consigue, por su propia voluntad, exactamente lo contrario de lo que había querido y creído obtener.

Olav se dirige a Oslo, se confiesa con fray Vagard, comprende que debe perdonar a Ingunn y a Teit. Pero teme no saber perdonar. Durante los oficios de Semana Santa, entrevé su verdadera misión, proteger a la joven y débil Ingunn de ella misma y de la desdicha:

> Comenzó entonces a comprender que su ardor el día que había tenido a Ingunn en sus brazos, la flor que había cogido, el perfume embriagador que había respirado, todo aquello le venía del azar del cami-

> no. Pero lo que importaba, después de todo, era que Ingunn había sido puesta en sus brazos para que la llevara, para que aliviara sus dificultades y la protegiera. Esto era la dicha; lo demás, algunos placeres (OA, I, pág. 355).

Por desgracia, como algunos años antes, la víspera de volver al orden de la Iglesia, Olav se encuentra con el despreocupado Teit. Este pretende casarse con Ingunn, y trata de convencer a Olav. Después de algunas vacilaciones, Olav acompaña a Teit en un viaje. Solos en una colina, entre la nieve, Olav, encolerizado por las palabras de Teit, vuelve a sentir el deseo de venganza. Asesina con su hacha al desdichado e insignificante seductor.

Henos aquí en uno de los virajes del destino de Olav. En sí mismo, el homicidio no era grave, siempre teniendo en cuenta los usos feudales que la Iglesia intentaba, mejor o peor, reglamentar. Lo más grave es que Olav quema el cadáver, calla el crimen a fin de asegurar para siempre el silencio sobre el deshonor de Ingunn, deshonor que recaería ciertamente sobre su propio honor de hombre. En otros términos, la intervención de Teit amenazaba con romper la trama pacientemente tejida por Olav, desde su primera mentira, a fin de hacerse pasar ante los demás por un hombre de honor, siempre dueño de sus designios. Olav, para salvar su reputación, bien inalienable de un hombre, oculta su crimen. Tampoco puede confesarse de él a un sacerdote porque, en aquella época, semejante confesión implicaba sanciones públicas, reparación oficial, y, por consiguiente, la manifestación de la infidelidad de aquella a la que había proclamado ante todos pura y sin mancha.

Olav, cuando instala a su mujer en Hestviken, lleva sobre sí el peso secreto de un pecado. Este drama del pecado no confesado ocupa los tres últimos tomos del libro.

A los ojos del mundo, Olav es un cristiano. Cumple sus deberes religiosos, es hospitalario, es perfecto con Ingunn. Pero, secretamente, este hombre está carcomido como el tronco de un árbol herido de muerte, mientras que su follaje, todavía abundante, desmiente en apariencia su enfermedad.

## 4. La huida ante Dios

El poema de Thomson, *El lebrel del cielo*, pinta al pecador huyendo ante la gracia de Dios, intentando escapar a las redes del cazador celeste, que no se da tregua en su alcance del hombre.

Tal es el caso de Olav. La parte del libro en la que entramos ahora (vol. II, III, primera parte) pinta este alcance, cada vez más apretado, con que Dios trata de cobrar al fugitivo. Olav no comprende que, si Dios quiere reducirlo a volver a su gracia, es porque quiere asegurarle el disfrute tranquilo, sereno y legítimo de su propiedad y de sus hijos. Olav cree que confesarse, correr el riesgo de una condena, es perder, sin la menor duda, aquello por lo que ha pecado hasta entonces, su honor, la dicha de Ingunn. En realidad, es su obstinación en no reconocerse culpable la que lo llevará a perder por segunda vez, y ahora definitivamente, aquello por lo que había «querido hacer su propia voluntad».

Ingunn da a luz tres hijos muertos al nacer. La única que vivirá es una niña, Cecilia, que no puede asegurar la perennidad del nombre de Olav. Por otra parte, para ayudar a su mujer, que suspiraba por él, y para ocultar mejor aún el deshonor de Ingunn, Olav ha hecho que vuelva a Hestviken Eirik, el hijo de Ingunn y Teit. Olav lo hace pasar por hijo suyo. Espera ocultar así la verdad. Cree también, al obrar así, reparar, en provecho de Eirik, al que ha hecho su heredero, el daño causado a Teit, padre del niño.

Tres llamadas de Dios jalonan este período. El sacerdote de la parroquia, Sira Benedikt, pone de manifiesto el drama de Olav. Este siente en su interior un impulso que lo mueve a decírselo todo. Pero se resiste, siempre por miedo a las consecuencias para Ingunn y sus hijos. Después, Arnvid, a quien Olav confiesa haber matado a Teit, lo induce a declarar que le mintió, antaño, durante sus altercados con sus primos a causa de la joven Ingunn. Pero, muy pronto, Olav lamenta su sinceridad. La muerte de Arnvid lo hunde en la desesperación. Con-

fiesa su crimen a Ingunn, aquejada ya por la enfermedad de postración que se la llevará. Ingunn, a su vez, confiesa que ha desesperado de Dios varias veces. Sin embargo, suplica a Olav que no confiese su pecado, temiendo siempre las consecuencias para el honor de ambos y para la herencia de sus hijos. Olav cede una vez más. Pero, desde aquel día, pierde su interés por Ingunn. Tiene un hijo con una sirvienta, Terhild. Ingunn lo sabe. Y siente celos terribles. Olav debe separarse del único hijo varón que tiene, pero fuera de la ley.

Cuando muere Ingunn, Olav no puede más: de paso para Oslo, asiste, en una iglesia aún en construcción, a los oficios de Semana Santa (estos oficios jalonan, con los de Navidad, todo el libro). Le parece oír a Cristo dirigirse a él. Tiene como una revelación interior sobre el mundo y sobre él mismo: esta iglesia inacabada, en medio del frío y de la noche invernal, con sus luces vacilantes en torno al gran crucifijo doliente, es para él la imagen del mundo corrompido por el pecado, y también la imagen de su propia alma, dañada y tenebrosa, vacía y pobre. Comprende que las palabras de la liturgia: *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus* [«¡Oh, vosotros todos, los que pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor igual a mi dolor!»] (OA, II, pág. 294), se dirigen a él: es él quien hace sufrir a Cristo. Dios creador acepta sufrir por los hombres. Cada pecado hace sufrir a Jesús un poco más. Olav oye entonces una voz que le repite las palabras tantas veces oídas durante su infancia: *Vade et amplius iam noli peccare* [«Vete, y en adelante no peques más»] (OA, II, pág. 291).

Esta voz se dirige a él como la voz de un amigo contristado. En el camino de vuelta, durante la fría noche, Olav decide confesarse. Cuando llega a la cabecera de Ingunn moribunda, se siente incapaz de cumplir su promesa. Abandona una vez más el camino de Dios. No sabe muy bien cómo se ha producido esto. Sólo sabe que le ha faltado valor en el último momento. La cadena de mentiras está roblada en torno a él, roblada en torno a su propiedad; se ha consumido tanto en salvar las apariencias del honor y de la prosperidad, que ya no tiene fuerza para obrar en sentido contrario.

Después de la muerte de Ingunn, Olav, que cada vez soporta con más dificultad la ligereza fanfarrona de Eirik, se siente nuevamente invadido por la nostalgia de la vida libre y viajera. Parte para Inglaterra.

La estancia en Inglaterra —que da ocasión a la autora para una encantadora descripción del Londres de la Edad Media— es la «encrucijada» de la vida de Olav.

Alejado de Hestviken y de su ambiente, Olav comprende que es poco lo que le interesan sus riquezas y su honor temporal. Las misas a que asiste por la mañana en las iglesias suscitan en él el sentimiento desgarrador de la pureza. Se siente atraído por la vida monástica. Está dispuesto a renunciar a todo. Nota en su interior una simplificación de su vida.

Un nuevo pecado, evitado por escaso margen, le proporciona una luz decisiva sobre sí mismo. Un día, Olav encuentra en una iglesia a una joven inglesa que se parece a Ingunn. Como un animal atraído por la luz, sin reflexionar nada, Olav la observa. La inglesa lo nota enseguida. Y le envía una sirvienta que conduce al joven noruego a un jardín donde se encuentra ella. La inglesa seduce al joven. En el momento de ceder a este turbio placer, Olav se da cuenta de que esta mujer es una monstruosa caricatura de aquella a la que ha amado. Le parece oír la voz de Ingunn que, viéndose en peligro en el Purgatorio, le suplica que no la abandone. Olav se desprende del abrazo. Huye. Invoca a la Virgen María. Asiste a misa en una iglesia rural, pero el hecho de no poder comulgar le pesa dolorosamente.

Pocos días después, Olav comprende que esta aventura no ha tenido nada de excepcional: simplemente ha topado con una esposa ligera, que, en ausencia de su marido, un ciego, ha querido aprovecharse del paso de un joven extranjero atractivo. Olav comprende, inmediatamente, que ha cometido un pecado clásico, bobo, estúpido. Ve que ha seguido a aquella mujer sin reflexionar nada, con un movimiento casi animal, sin acordarse siquiera de las llamadas de la gracia que había oído aquella misma mañana.

Acorralado por esta luz, Olav ve desarrollarse ante sus ojos su vida entera. Se confiesa a sí mismo su error. Este no ha consistido en

sus «grandes pecados»: los «grandes» pecados de Olav le han sido, en parte, impuestos por la maldad de su entorno. Pero lo que ha sofocado en él poco a poco el buen herbal no han sido las raíces aisladas del gran matorral de zarzas que ocupa el centro del campo, sino las mil pequeñas ortigas y malas hierbas que matan poco a poco la buena semilla. El símbolo es patente: el matorral de zarzas que ocupa el centro del campo de trigo es el fantasma de Olav, sus homicidios, sus crímenes, de los que —ahora lo ve— está secretamente orgulloso. Está orgulloso de ellos porque puede decirse a sí mismo que, si es pecador, es gran pecador, y que ha asumido acciones para defender su honor y a sus hijos. En realidad —ahora lo ve—, está orgulloso de sus pecados, y éste es un pecado más grave que todos los otros, porque le oculta la esencia de su drama; son las innumerables ortigas, que sofocan todo lo demás. Olav descubre que su pecado ha sido la mentira.

Ve entonces que, en realidad, no es un gran pecador, sino un «pecador muy pequeño». Comprende que ha obrado por debilidad, por irreflexión, y que ha ocultado todo esto bajo las apariencias de la virtud.

Olav comprende que la opción verdadera no es entre sus bienes terrestres —honor, hijos, propiedad— y Dios, sino entre Dios y él mismo. Descubre que Dios le habría dejado sus bienes humanos si tan sólo hubiera consentido en confesar su debilidad, en reconocer que su alma era tan débil como la frágil piel de un niño.

Ahora se ve el drama que destruye a Olav: tiene conciencia de que todos los pecados que ha cometido para defender su honor son inútiles. Pero no es de esto de lo que es más culpable. Esto no es más que una consecuencia de un pueril pecado de mentira, cometido por irreflexivo instinto de defensa.

Descubrirse así en un camino falso, ver hasta qué punto es débil, hasta qué punto se ha extraviado, es insoportable para Olav. Huye por un sendero perdido. Quiere a toda costa ocultar su alma, que ha entrevisto, traspasada, bajo la figura de una niña desnuda, bajo ramajes espesos, de suerte que ya no la ve. Una refriega con salteadores da a Olav, en medio de la lucha, la sensación casi física de cerrar la puerta

a un huésped que quería entrar. Pero, al mismo tiempo, pues se ha sentido totalmente libre, Olav piensa que ha escuchado la voz de Satán.

En esta encrucijada, Olav elige las tinieblas. Su pecado se torna pecado contra la luz. Hasta entonces, continuaba amando en secreto al Dios a quien traicionaba. Ahora que ve que Dios sólo le pide que abandone su orgullo y se entregue a Él como un niño, rehúsa la claridad.

### 5. El desierto, el invierno

De vuelta en Hestviken, Olav vive sus últimos años en una soledad cada vez más sombría. Una especie de maleficio pesa sobre Hestviken. Olav descubre que, ahora que ya no lucha contra Dios, y ha rechazado la luz, ha perdido también el gusto por las cosas terrestres. Se torna indiferente a todo. Sigue recibiendo en su casa a los caminantes, intenta amar a sus hijos, pero se da cuenta de que invita a los transeúntes a un «festín de leprosos». El viejo roble perece por su interior.

Después de un rebrote de entusiasmo con ocasión de una guerra contra el duque de Suecia, que pretende apoderarse del sur de Noruega, Olav se torna solitario en Hestviken: Eirik, tras una aventura amorosa que termina en tragedia, entra en los Hermanos Menores; Cecilia se casa con un amigo de Eirik, Jorund Ripa. El viejo está solo. Se pregunta qué hará cuando lo haya perdido todo y Dios venga a buscarlo.

Ha perdido la fe. Es cierto que sigue oyendo las voces que oía periódicamente y que lo exhortaban a la confesión y al arrepentimiento, pero estas voces son ahora como estatuas de piedra. Lo dejan indiferente. Sigue aparentando rezar. Se alegra secretamente de la fe de los otros. Pero él mismo experimenta como una «satisfacción sombría» en saberse perdido, desesperado, incapaz de arrepentirse. El endurecimiento pronosticado por el obispo se ha cumplido.

Es entonces cuando se produce un drama. Cecilia se ha casado con un bestia. Huye de su marido y se refugia en casa de Eirik, que mien-

tras tanto ha abandonado el monasterio. Un día, Jorund Ripa mata a un niño deforme. La misma noche, lo hallan asesinado en su lecho. Olav cree que ha sido Cecilia la que ha matado a su marido. Cecilia, en efecto, se le parece en muchas cosas: es taciturna como Olav, obstinada, dura y cerrada sobre sí misma.

El viejo está desconcertado. Confiesa su crimen ante los dos hijos. Ellos no comprenden. Pero Cecilia entrevé que su padre la considera asesina de su marido. Lanza un grito. Eirik se abalanza contra su padre, con el hacha en alto: la justicia inmanente se cumple, ineluctable; el hijo de aquel contra quien Olav había alzado su hacha se alza a su vez contra aquel a quien cree su padre. En este minuto espantoso, Olav comprende que pierde por segunda vez, y para siempre, aquello por lo que había acumulado todos sus pecados. Se cumple la aseveración del obispo Torfinn: el hombre que busca su propia voluntad acabará por hacer lo que no quería hacer. Olav, que había pecado hasta el crimen de desesperación para salvar su honor humano, para asegurar a su familia una descendencia aparentemente digna, para dar a Eirik la posesión de Hestviken, cree que Cecilia ha cometido el mismo crimen que él. Ve, sobre todo, al hijo de Teit, que lo amenaza con la misma hacha con que él asesinó a su rival.

La lección que Olav había comprendido en Inglaterra, pero cuya aterradora elocuencia había sofocado, le es dada esta vez por Eirik. En este momento, los dos hijos «vengan» a su padre. Cecilia desvía el hacha que cae, y salva a Olav. Pero los dos hijos contemplan súbitamente el verdadero rostro de su padre:

> Su mirada se clavó en los ojos de su padre, inyectados de sangre, y le pareció que lo mataban: no era odio, no era furor, no era ya la pasión exacerbada del instante anterior. No sabía qué era: los ojos de un hombre que venían de un país nunca visto por seres vivos (OA, IV, págs. 308-309).

## 6. Adán, ¿dónde estás?

Olav cede. Huye a Oslo, a confesar su crimen al obispo. Lo hace, no por sí mismo —ha perdido la esperanza en Dios—, sino por sus hijos. Quiere que Cecilia, conociendo el crimen de su padre, sabiendo adónde la ha conducido este crimen, saque una lección del destino de su padre. En otras palabras, Olav descubre que es su pecado el que destruye aquello que él había querido conservar por el pecado mismo. Comprende que, para asegurar por fin, no para sí, sino para sus hijos, aquello por lo que ha cometido el pecado del espíritu, debe reconciliarse con Dios.

El relato de la semana santa en Oslo es inolvidable. El obispo se muere. Llueve. La ciudad está llena de mercaderes. Olav se dirige al convento de los Menores, donde se encuentra con el hijo de Arnvid, que se ha hecho fraile. Comprende que Cristo le pedía que llevara su cruz con él, como Simón de Cirene. Si lo hubiera hecho, habría podido ser feudo ligio de Dios, su servidor. Ha querido proteger a los otros, sin protegerse a sí mismo; ha querido amar a los otros, sin amarse a sí mismo. Olav siente que su tiempo se ha acabado. Abraza la cruz. Se confiesa al hijo de Arnvid, que lo escucha. La noche que precede a su confesión, Olav reza. La lluvia sigue cayendo. En una celda vecina, vela el fraile.

Al amanecer, cuando Olav está a punto de confesarse, llega Eirik con la noticia de que se ha encontrado al asesino del marido de Cecilia: no ha sido Cecilia, sino el padre del niño deforme, que ha querido vengar el asesinato de su hijo.

Las últimas semanas en Hestviken están envueltas en una resignada tristeza. Eirik decide regresar al monasterio para expiar su crimen, para expiar también en nombre de Olav. Olav, silencioso y mudo, siente poco a poco revivir a su alma. Una última escena lo muestra dirigiéndose a la cumbre de la colina, viendo despuntar el alba. Comprende entonces que la creación de Dios es buena, que el hombre es

su rey, que Dios se la ha confiado. Pero él, Olav, ha querido llevar su espada sin ayuda de nadie. Dios se la ha dejado, pero ahora Olav comprende que debe entregarla, aun sabiendo que es demasiado tarde: será salvo él mismo, pero ya no podrá ser feudo ligio de Dios.

Olav intuye que la creación espera el juicio de Dios. La creación gime y sufre los dolores del alumbramiento mientras espera la manifestación de la gloria de los hijos de Dios. Olav siente una llama que lo quema interiormente, siente que el torreón de su pecado cruje y se derrumba. Sale al encuentro de esta luz de Dios, de este amor que, por fin, viene a él después de tan larga huida.

Cae fulminado. Recibe los sacramentos. Le oye por última vez decir a Eirik que la «penitencia de su padre» servirá de modelo a todos. Olav —dice Eirik— ha bebido hasta las heces el cáliz de la amargura, a fin de salvar a todos los otros. Olav comprende entonces que, en el campo de cizaña en que se han convertido su alma y su destino terrestre, hay alguien, su ángel de la guarda, Eirik, que se pasea y recoge un puñadito de buen grano.

Cecilia vuelve a casarse con el pretendiente que Olav le había negado. Hestviken prospera cada vez más. Eirik, vuelto al convento de los Menores, lleva una vida pura. Muere durante la gran peste, habiendo sido así, después de un largo viaje, el vengador espiritual de su padre.

No es Dios quien se aleja del pecador, quien lo rechaza. Dios «busca al hombre antes de que el hombre lo busque a él». Ya en el jardín del Edén, Adán se oculta de Dios. Es Dios quien lo llama: «Adán, ¿dónde estás?» Arnvid le dice un día a Olav, cuando éste se queja de que Dios parece perseguirlo con sus castigos:

> Si notas que Dios te sigue, es porque no quiere perderte (OA, II, pág. 213).

## 7. Los intercesores

Es erróneo concebir el mundo religioso como un reino separado del mundo de aquí abajo, alejado en una especie de estratosfera, dice Jean Guitton. Es mucho más razonable concebir ese mundo como un círculo, o mejor como una serie de círculos concéntricos que envuelven nuestro planeta, la tierra. Desde todas partes, por todos los medios, la luz se abre paso y nos busca.

Están los hombres que nos rodean, con su destino sobrenatural ligado al nuestro. Arnvid, por ejemplo, presencia silenciosa, protege a Olav a pesar de éste. Deseoso de hacerse sacerdote, Arnvid no pudo nunca llegar a serlo. Soporta con dificultad las bromas de los demás. Con frecuencia tiene que dominarse para no vengarse con las armas. Siendo el confidente de los pecados de los demás, experimenta muchas veces cansancio de llevar, como Simón de Cirene, la cruz de Cristo. No obstante, calla y soporta. Las exhortaciones que hace a Olav intentan iluminar al joven. Sin darse cuenta, Olav lo carga con sus propios pecados.

El obispo Torfinn ha comprendido la mentira de Olav. El obispo es bueno y paciente, como el Cristo que salva. Olav lo recompensa con su ingratitud. Pero nunca podrá olvidar a Arnvid ni a Torfinn. También Sira Benedikt, el sacerdote, será testigo para Olav. Este descubre que Sira ha debido perdonar una injusticia tan grave como la que se ha cometido con él. Olav se siente movido a confesar sus pecados. El viejo sacerdote tiene el don de leer en las almas. Ve el drama de Olav.

La pequeña Bothild, que muere a los dieciséis años, hija adoptiva de Olav, hace bruscamente, en su lecho de muerte, una llamada a Olav: la pequeña está aterrorizada por la idea de morir. Teme que Dios castigue sus pecados. Ante la humildad de esta niña, que nunca ha pecado gravemente, Olav se siente traspasado de dolor y de remordimientos.

Eirik, joven y caprichoso, cuentista y ligero como el islandés Teit, su verdadero padre, acaba siendo el intercesor que salva a Olav. En esta alma irreflexiva pero transparente, débil pero cándida y sincera, modesta y humilde, la gracia no encuentra los obstáculos que tiene que afrontar en el alma de Olav Audunssön. La ascensión del joven Eirik, sus primeros fervores monásticos, sus pecados, sus amores con Gunnhild, su matrimonio con Eldrid Beresdatter, sus oraciones por su padre, las palabras de misericordia que pronuncia sobre Olav moribundo, forman un fresco espiritual que responde a la angustia de Olav.

> El lugar más desolado era, no obstante, el agujero abierto que conducía a las profundas tinieblas del corazón; sobre esta imagen del mundo, inacabado y desordenado, se elevaba el crucifijo guardado en su base por las luces centelleantes. (...) Se diría que no había allí una imagen, sino una presencia viva. Dios mismo en agonía, tan sangrante después de la flagelación como si todas las heridas que los hombres se han hecho unos a otros hubieran lesionado Su carne.
>
> (...)
>
> El fraile proseguía (a Olav le era familiar esta frase desde su infancia): *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.* (...) Y otra frase, aprendida de niño, le vino a la memoria: había creído que era un mandato; pero, en este momento, le parecía una súplica en labios de un amigo afligido: *Vade, et amplius iam noli peccare* (OA, II, págs. 289-291),

o todavía:

> Te he hablado esta noche de muchas cosas, pero aún no he abordado el tema que ocupa mi corazón. Te he dicho que aspiro, noche y día, a reconciliarme con Cristo Nuestro Señor; te he dicho que nunca me había parecido tan indeciblemente amable como cuando comprendí que Él me había marcado con el signo de Caín (OA, II, pág. 21).

## 8. Gracia y transfiguración

Olav es un hombre que, toda su vida, ha huido de Dios.

> Hubiera debido crecer como el roble, paciente, y ampliamente ramificado como él, dando cobijo y luz a todos los que buscaban acercarse a él. No había podido, por lo demás, crecer de otro modo que siguiendo su propia ley: la enfermedad interior sólo le había roído la médula, de suerte que se había tornado hueco, mustio y estéril. No había logrado proteger a nadie de manera eficaz: desde Ingunn misma hasta personas como Anki y Liv y los hijos de ambos, se había esforzado en ser para ellos una providencia, y su esfuerzo había sido inútil. Se había arruinado por el combate que había sostenido contra su verdadero señor; pero como el hombre que nace con las manos abiertas se muestra generoso incluso con los bienes mal adquiridos, así él había acogido en su casa a todos los que llegaban a su puerta, aunque, al obrar así, no organizara más que festines de vagabundos y bodas de mendigos (OA, IV, págs. 322-323).

Le ha sido quitada la añadidura. Él mismo la ha destruido.

> No podía arrepentirse de haber abierto su puerta a cualquiera que viniese a solicitar abrigo en su hogar. Y jamás se arrepentiría bastante de haber regateado consigo mismo, de suerte que era a estar con un leproso a lo que invitaba a sus huéspedes.
>
> Ahora, era demasiado tarde, y lo único que podía hacer era implorar la asistencia divina. Pedir a Dios que se sirviera de él en este aspecto habría sido orgullo y petulancia. En cuanto a él, lo único que debía hacer era retirarse de la sociedad de los hombres, cumplir una peregrinación solitaria. Y mostrarse agradecido de la posibilidad que se le ofrecía (OA, IV, págs. 330-331).

O todavía:

> Y se había elegido a sí mismo durante tanto tiempo, que había perdido el amor de Dios. Pero, simultáneamente, era como si el fuego

> y el vigor hubieran abandonado el amor que dedicaba a todo lo que le había sido precioso y querido aquí abajo (OA, III, pág. 135).

La visión final amplía la misma lección hasta las dimensiones del globo. Olav se arrastra, al amanecer, hasta el acantilado: va a morir. «Ve» la creación entera:

> Del fondo de sus recuerdos surgían las palabras del canto de maitines que había aprendido un día:
>
> «Todos los árboles del bosque lanzan gritos de alegría ante el Señor, pues viene a juzgar a la tierra con justicia. Las olas aplaudirán».
>
> Olav comprendía que los árboles que crecían en su propiedad esperaban. Todo lo que germinaba, todo lo que se desarrollaba en sus tierras, las olas que se sucedían en la bahía, todo esperaba el juicio que iba a recaer sobre el amo incapaz e infiel (OA, IV, pág. 360).

La creación es buena. Dios la ha creado para el hombre. Pero el pecado del hombre destruye lo que Dios ha querido hacer. Si el hombre pierde su dominio sobre la creación, si ésta se alza contra su rey para destronarlo, es porque primero el hombre se ha apartado de Dios.

Estas verdades son conocidas. Pero toda la historia de Olav las ilustra. Ciertamente, el hombre es rey de la creación. Pero a condición de que su alma, que no tiene edad, permanezca siempre «en la edad de Dios», la juventud; a condición de que el hombre acepte ser siempre engendrado por Dios, ser siempre su feudo ligio; a condición de que el hombre ponga su espada de caballero, su libre arbitrio, al servicio de Dios.

Este secreto de la creación es la gracia misma: Dios, en efecto, ha sufrido para salvar a los hombres. Olav lo percibe durante la visión de la noche anterior a la muerte de Ingunn. Después de haber contemplado el crucifijo despojado, Olav comprende que con sus pecados hace sufrir a Dios. Dios sufre por los hombres, en el seno de su creación:

> Desvanecido el extraño sentimiento por el que le parecía pertenecer al reino de las sombras todo lo que veía y experimentaba, mientras que Dios mismo lo había sustraído, aquella noche, a los caminos hu-

> manos y lo había situado ante Su faz, solo en un lugar desierto, como si hubiese querido que comprendiera, por fin, el sentido de Su creación. Y oía todos los sonidos emitidos fuera del mundo visible, del mismo modo que oía en su casa, en Hestviken, las voces del Fiordo al pie de las montañas, o más bien las percibía sin entenderlas. Le llegaban voces, como si se hubiese hablado fuera de una sala cerrada, donde él estaba solo con la Voz, que conjuraba e imploraba, llena de ternura y de aflicción: *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus* (OA, II, pág. 294).

El sentido de la creación es este lamento de Dios que sufre por los pecados de los hombres, que implora del hombre un poco de compasión, un poco de arrepentimiento, el regreso del amor humano a su fuente divina. Al otro lado de los abismos del amor divino, que quiere salvar al hombre, la gracia es la voz de Cristo.

> Los rayos mismos que emanaban de la fuente de luz lo inundaron de claridad. Durante un instante, con los ojos muy abiertos, miró fijamente al sol. Loco de nostalgia y de amor, ya sólo tenía un deseo: ver a Dios, penetrar más y más hondamente en el conocimiento de Dios.
>
> De pronto, cayó hacia atrás en un rojo resplandor de llamas. Todo, a su alrededor, ardía; se sabía en medio de una hoguera, la prisión que se había construido él mismo y en la que se había encerrado.
>
> Pero, ungido por la mirada que se había posado sobre él, no se consumiría al franquear los escombros de su mansión en llamas para acercarse a Aquel que es la salvación eterna. El fuego que lo devoraba era menos ardiente que su deseo (OA, IV, pág. 361).

La gracia —luz interior, y también llama— no es ya, ahora, más que antorcha ardiente que «disuelve y recompone» nuestro ser terrestre, deformado por sus pecados. Olav, que ha pasado la vida huyendo de la luz y del amor, va ahora, espontáneamente, al encuentro de este Dios que es llama, porque es Amor.

## 9. La muerte de Olav

El secreto de la creación es la gracia. Olav ha gastado toda su vida para leerlo en el gran libro del universo. Ha sido preciso que lo perdiera todo, por su culpa, para reencontrar, al oscurecer de su vida, la juventud del amor infantil que había iluminado, antaño, su primer viaje a Fretastein.

Pero esta gracia no es sólo fuego purificador; es también misericordia. Dios hace la cosecha, y halla aún en nosotros algunos vestigios de plantas y de flores que han crecido, a pesar de todo, entre las zarzas y los abrojos.

Cuando Olav, después de recibir los últimos sacramentos, reposa, consciente pero incapaz de hablar, oye a Eirik. Este le dice a Cecilia que la penitencia y los sufrimientos del padre son una parte de la penitencia total que los otros hombres no se atreven a cumplir por sí mismos. Al oír estas admirables y dulces palabras de su Eirik, que ha rezado y rezará toda su vida para expiar sus pecados y los de su padre, Olav tiene una última visión:

> Olav no había dormido, y había escuchado el juicio que su hijo pronunciaba sobre su vida. Al mismo tiempo, una visión se presentaba a su espíritu en el delirio de la fiebre. Pero este delirio no era tan violento que Olav no se diera cuenta de las cosas.
>
> Veía un campo cubierto de cardos, de umbelas, de jara. Las malas hierbas alzaban, atrevidas, sus flores amarillas y rojas hacia el sol, y el buen grano crecía mal, apenas se notaba que hubiera sido sembrado. Pero, en el campo, alguien avanzaba —a veces Olav creía ver a su ángel de la guarda, otras veces reconocía a Eirik—; era un amigo que no preguntaba si el moribundo le había perjudicado, sino que sólo pensaba en recoger las pobres espigas que veía entre los cardos.
>
> No debiera haber sido así.
>
> La vida de Olav debiera haber sido semejante a un campo de cebada muy blanco, muy claro, que esperase al segador.

> Pero alguien estaba allí, en el campo, y había podido hallar un puñado de espigas que pondría en la balanza.

Texto admirable, uno de los más bellos sobre la misericordia de Dios. Aunque hayamos perdido la «añadidura» prometida a los que buscan el Reino, el secreto del amor de Dios es tan profundo que, del seno mismo de las tinieblas de nuestros pecados, Dios sabe cosechar el puñadito de buen grano que será nuestra «añadidura» eterna.

Y no sabemos qué es lo más admirable: el amor de Dios mismo, que salva al obrero de la hora undécima, o que Dios haya hecho de suerte que sea un joven, Eirik, el que se convierte en el instrumento de esta última bendición, de esta última cosecha que Él, Dios, hizo de la vida de Olav Audunssön.

## Capítulo IV

# GERTRUD VON LE FORT Y EL VELO DE VERÓNICA

### Siglas y referencias bibliográficas

*El velo de Verónica*, de Gertrud von Le Fort, era al principio una novela en un solo volumen. El tema se amplió luego en otra novela de dos volúmenes, el primero de los cuales se tituló *Las fuentes de Roma*, y el segundo, *La corona de los ángeles*. El primer tomo se convirtió después en *El velo de Verónica*. Las citas de este capítulo se refieren a las traducciones francesas:

CA = *La couronne des anges*, trad. del alemán por Maurice Muller-Strauss, Ed. Amiot et Dumont, París, 1954.
VV = *Le voile de Véronique*, trad. del alemán por Jean Chuzeville, Librairie Plon, París, 1931.
KE = *Das Schweisstuch der Veronika*, Franz Renwirth Verlag, 1953, 2 vols.

Finalmente, hemos tenido presente en nuestro análisis un libro, importante desde el punto de vista ecuménico, de Reinhout Göllner, *Der Beitrag des Romans. Werke von G. von Le Fort zum ökumenischen Gespräch*, Paderborn, 1973.

Queremos expresar aquí nuestro agradecimiento a Mons. Schele, obispo de Würzburg, por su ayuda en este terreno a la vez ecuménico y literario.

*Las fuentes de Roma* y *La corona de los ángeles* forman un díptico que, con el título general de *El velo de Verónica*, desarrolla el tema del hombre en un mundo secularizado. Walter Grenzmann, en un excelente artículo de la *Vie intellectuelle* (diciembre, 1954), explica que esta obra forma parte del grupo de la

«Iglesia», que, con los del «Reich» y de la «Mujer», constituye el universo artístico de Gertrud von Le Fort.

El Occidente, abatido y penetrado, durante la última y trágica fase de su historia, por fuerzas contrarias, permite a la novelista trazar el cuadro magistral de acontecimientos grandiosos. La acción de la primera novela (publicada en 1928) se desarrolla en Roma, — Roma, que, marcada por un triple sello, abriga en sí tres formas humanas: el paganismo antiguo, las fuerzas de la historia, los hombres rescatados por Cristo. La segunda novela (publicada en 1946) tiene como escenario Heidelberg. El mundo cristiano choca en ella con el nihilismo de la escuela de Nietzsche. En un caso límite, que podría pertenecer a la vida cotidiana, la autora analiza con extraordinaria penetración la coordinación entre fe e incredulidad, entre Iglesia y mundo ateo; da también la respuesta a la cuestión así planteada: debes ir tan lejos como te sea posible al encuentro del mundo incrédulo, pero abstenerte de lo que te está prohibido (*Vie intellectuelle*, diciembre, 1954, págs. 48-49).

# I. DE ROMA A HEIDELBERG

Hay en Roma un palacio cuya situación es simbólica. Construido en torno al antiguo claustro del convento de los dominicos, sus ventanas miran, por un lado, a la iglesia de Santa Maria Sopra Minerva, y, por el otro, a la cúpula del Panteón. Desde una misma casa pueden contemplarse la Roma cristiana y la Roma pagana. Situación trivial en Roma, pero rara vez tan manifiesta. Allí sitúa Gertrud von Le Fort la acción del primer tomo de *El velo de Verónica*.

Educan a la pequeña Verónica, que tiene unos dieciséis años cuando comienza el drama, su tía materna Edelgart, muy piadosa pero misteriosamente triste y como interiormente paralizada en su piedad, y su abuela, mujer incrédula, de singular grandeza de espíritu y de carácter. Las ventanas de la tía Edelgart dan a la iglesia de Santa Maria Sopra Minerva; las del salón de la abuela, a la cúpula del Panteón. Una mujer modesta, Jeannette, de un cristianismo sencillo y profundo, completa este cuarteto femenino.

Verónica no está bautizada. Su padre, incrédulo, enamorado en otro tiempo de la hermana de su mujer y mal avenido con ésta, confió la educación de su hija a su cuñada Edel. Quiso también que se la mantuviera al margen de toda educación religiosa. Pronto un joven poeta alemán, Enzio —a quien se llamará enseguida el rey Enzio a causa de su cabello demasiado rubio, de sus ojos demasiado claros, de su tez demasiado pálida, que evocan al hijo del gran Hohenstaufen—, llegado a Roma con su madre, es recibido por la abuela de Verónica. Esta mujer cultivada ha hecho de su casa un lugar de reunión de la colonia alemana en Roma.

Entre Verónica y Enzio nace una amistad ferviente, muy juvenil al principio, pero que se hará cada vez más profunda. Verónica se convertirá, en circunstancias sumamente dramáticas. Recordemos simplemente los episodios esenciales para la comprensión de *La corona de los ángeles*.

El jueves santo, la familia había acudido a los oficios de la semana santa. Después de las tinieblas, fueron mostradas a la multitud, desde lo alto de la loggia, las reliquias de la Pasión, entre ellas un velo de Verónica que llevaba impresa la Santa Faz. La pequeña Verónica, ya muy trabajada por la gracia, cae de rodillas: se perfila el vínculo secreto entre su nombre y su misión de cristiana. Sin duda se le ha puesto el nombre de Verónica inspirándose en la planta «sensitiva», bromea Enzio. Pero la abuela, que, por incrédula que sea, respeta y comprende la fe cristiana, explica a la niña el sentido de la reliquia emblema de Santa Verónica. La muchacha comprende entonces que había «saludado con amor la Faz coronada de espinas». Si su padre, botánico, había dado a la niña el nombre de esta «plantita silvestre», la abuela, por su parte, había entrevisto en ella la leyenda cristiana que simboliza una «fidelidad inmutable» y un «gran deber» (VV, págs. 166-167).

Desde su conversión —recibirá el bautismo y comulgará en la capilla de las religiosas reparadoras de Santa Maria dei Lucchesi—, Verónica relaciona el velo de su santa patrona con el velo invisible que siempre había visto sobre la frente de su tía Edelgart, el velo de monja de clausura que, siguiendo a su tía, Verónica quisiera tomar (VV, págs. 277-278). Muertas su abuela y su tía, y habiéndose ido ya Enzio, Verónica se dispone a viajar a Alemania para encontrarse con el tutor que su padre moribundo designó para ella: un sabio profesor de historia de las ideas residente en Heidelberg. El Padre Angelo, dominico que la ha bautizado, explica a la muchacha de dieciséis años el sentido de su nombre y la misión que implica:

> No me avine, de momento, a esta nueva orientación que se daba a mi vida, pues me sentía indisolublemente ligada a la Ciudad Eterna, y, a mi parecer, mi hogar futuro estaba en el convento de la Via Lucchesi. Pero mis dieciséis años impedían mi ingreso inmediato en el noviciado, y cuando manifesté al Padre Angelo mi deseo de esperar en Roma el momento oportuno para ello, me contestó sonriendo: «Roma está en todas partes». Comprendí muy bien lo que quería decir con esto. A pesar de todo, no logré dominar enseguida mis dolorosos sentimientos. Él prosiguió cariñosamente, con intención de consolarme:

> «Saque usted al mundo la Faz que lleva radiante en su alma. Muéstrele, como verdadera hija de la Ciudad Eterna, la imagen del Redentor» (VV, págs. 310-311).

Unos días más tarde, Verónica, antes de abandonar Roma, se dirige a San Pedro. Busca el lugar donde, el jueves santo anterior, se había arrodillado por primera vez ante Cristo:

> Me postré sobre las desnudas losas de la iglesia; ella me rodeaba, amplia y grande como el mundo al que debía salir: a cualquier sitio que me dirigiera, nunca hallaría un lugar que esta inmensa iglesia no pudiera contener (VV, pág. 311).

Así como Aliocha, al fin de *Los hermanos Karamazov*, abandona el claustro y entra en el mundo, Verónica abandona esta especie de «claustro» austero y dichoso, representado por la casa de su abuela y la ciudad de Roma, para entrar «en el mundo». Pero no entrará en él como la joven que va a su primer baile, como la Kitty de la novela de Tolstoi, tímida y osada, vestida de rosa y blanco, que se mira furtivamente en los grandes espejos de la suntuosa escalera y se pregunta con ansiedad si parecerá hermosa y bonita. No; Verónica va al encuentro del mundo con franqueza, serenidad y juvenil audacia, para mostrarle, en ella misma, la faz del Redentor:

> Saludé a mi santa patrona y, juntando las manos, las alcé hacia la loggia, que se cernía en la mística penumbra de la cúpula, envuelta por el atardecer: «¡Grábate más profundamente en mí, imagen de mi Redentor; tú, no yo, debes vivir en mi alma, en mi corazón, en mi rostro, sobre mis labios; tú, no yo, toda mi vida, sólo tú! (VV, págs. 311-312).

A veces Dios toma en serio un voto así pronunciado en el frescor y en la profundidad matinal de una alma de joven convertida. *La corona de los ángeles* va a descubrirnos cuál es ese «mundo» en que va a entrar la muchacha para mostrar en él la faz del Redentor y permitir a Cristo coronado de espinas revelar su rostro.

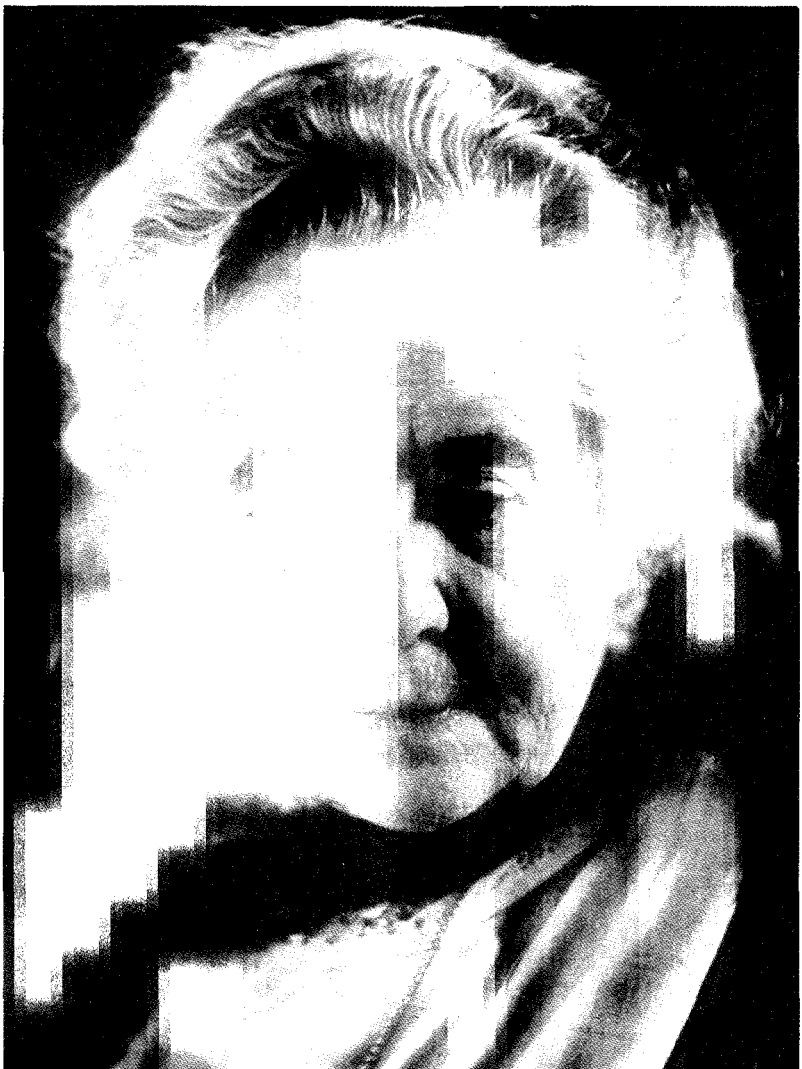
Verónica no llega a Heidelberg hasta después de la primera guerra mundial. Jeannette, que sigue en Roma, ha ido aquel día a rezar en San Pedro. El primer día de su estancia en Heidelberg, la adolescente recibe una carta de Jeannette:

> ¡Como harías con todas las órdenes de Dios, también ésta la quieres cumplir con amor! No tienes, pues, la intención de pasar al lado del «mundo» volviendo la cabeza, sino, al contrario, detenerte ante él, compartir sus alegrías y sus penas, vivir realmente con él, ganar su confianza, y todo con gozo, según la sentencia : «Mensajero de rey, cumple tu deber con los ojos llenos de luz»; pues como mensajera del rey te sientes enviada al mundo. Eso es, sin duda, lo que me has escrito (KE, pág. 22; CA, pág. 19).

Verónica ha «superado la última sombra de disgusto» antes de tener que «visitar eso que se llama el mundo» (KE, pág. 22; CA, pág. 19). No va a «pasar muy deprisa», apartando la vista, como algunos creen que se debe hacer. Puesto que es la voluntad de Dios, va a cumplirla con amor, va a intentar estar de verdad con el mundo, compartiendo sus penas y sus alegrías. Hemos encontrado ya con frecuencia la breve palabra «con» a propósito del amor; tanto para Agnès Courteuil como para Käte Bogner, el amor consiste en «estar con», cada una con su esposo. No se trata de «ponerse en el lugar» de alguien para dispensarlo de vivir y de asumir su vida. Si Dios, en Jesucristo, sufrió y murió por nosotros, lo hizo para que podamos vivir y asumir nuestro sufrimiento y nuestra muerte con la esperanza, la alegría y la certeza de que tienen sentido y proporcionarán fuerza y claridad a los demás hombres; para que podamos vivir y morir con Jesús, en Él, a su lado. La mujer encarna más fácilmente esta vocación «femenina», el estar junto a las cosas, con las cosas y los seres, para resucitarlos en cierto modo del sueño, de la esclerosis, de la petrificación y del orgullo.

Verónica irá de todo corazón hacia el mundo. Su tutor, al fin del drama, en el momento de abandonar ella la casa, le dirá:

> Me has enseñado cómo se porta con relación a eso que llamamos el mundo, quiero decir con relación a los valores corrientes, un ser que



*Inter Nationes.*

*Gertrud von Le Fort, buceadora en la fe y en la incredulidad.*

> está en contacto con Dios. Sabes abrazarlos con un ardor indescriptible, y, sin embargo, estás dispuesta a sacrificárselo todo a Dios, hasta tu propia dicha, mientras que los otros sacrifican fácilmente los valores religiosos ante cualquier cosa (KE, pág. 272; CA, pág. 179).

Pocos textos manifiestan con tanta claridad el significado de las palabras de san Pablo «es preciso servirse del mundo como no sirviéndose de él». Verónica no es de las que desdeñan lo real. Su deseo de permanecer junto al mundo pecador va a inspirarle incluso ciertas acciones cuya audacia traspasará los límites de lo permitido, para cumplir la divisa de su amor a Enzio: «Todo lo mío es tuyo». Abrazar el mundo con ardor indescriptible, pero estar también dispuesto a sacrificarlo todo; dar siempre y por doquier testimonio de esa transparencia juvenil, de ese fervor audaz y a la vez tímido, y al mismo tiempo sonreír en las penas y en las privaciones, con esa alacridad, esa alegría clara que en los santos va unida a los desiertos interiores más profundos —testigo santa Teresa de Lisieux. En suma, permanecer siempre junto a los hombres, no evadirse nunca ni desaparecer en ese *black out* de las frases hechas, de las fórmulas, de las prudencias acartonadas, y sonreír: he aquí la ternura del cristiano hacia los valores de este mundo, he aquí el sagrado lirismo de la creación visible, nacido de esa disposición permanente, fundamental, de quien, como Cristo, está «en» este mundo, pero no es «de» este mundo. He aquí lo que será Verónica al lado de Enzio.

Heidelberg es una de las más seductoras entre las viejas ciudades universitarias de Occidente. De la familia de Oxford o de Cambridge, de Tubinga o de Salamanca, está situada en el paraje donde el Neckar, saliendo de los abruptos desfiladeros, se precipita hacia la llanura renana. Allí encuentra, con el Rin, los recuerdos del Imperio romano germánico, en Espira, y la «esperanza» del nuevo Reich, entre las brumas y los humos de las fábricas, que comienzan justo al borde de la ciudad antigua, a la orilla de los «templa serena» de la sabiduría universitaria, en esa frontera que separa al mundo romántico de una civilización cristiana amenazada, pero todavía emocionante, y al mundo de la masa y de la fuerza, de la voluntad y de la soledad heroica.

La ciudad está construida con esa piedra rosada del país que los valles del Neckar y del Meno han proporcionado para las catedrales de Maguncia, de Worms y de Espira. El puente, abombado en el centro, guardado por dos torres cubiertas por techos barrocos, separa las dos orillas: a lo largo de una, se agrupan tranquilas casas antiguas, donde reinan ese lujo de los lujos, el espacio perdido (KE, pág. 16; CA, pág. 15), y los recuerdos de los poetas románticos: Achim von Arnim, Clemens Brentano, Bettina Brentano, Karoline von Günderode, Joseph von Eichendorff; en la otra orilla, las iglesias y los edificios universitarios se extienden a los pies del viejo castillo —la «ruina alemana», como dirá Enzio— cuyos lienzos de rosados muros emergen, en la altura arbolada, de un bosque que circunda a la ciudad como a la cuna de un niño.

De los habitantes, sólo conoceremos al tutor de Verónica, profesor que atrae a sus cursos un público extraordinariamente numeroso; a su esposa, doña Tafetán; a algunos estudiantes, entre ellos Starossov, a quien Enzio le ha quitado su cara de católico poniéndole en su lugar una careta, y finalmente a Enzio mismo, el estudiante de más talento entre la multitud de los oyentes del tutor de Verónica, pero que, curiosamente, oculta a su profesor su propio pensamiento (KE, págs. 191-192; CA, pág. 127).

Estamos muy al comienzo de la primavera cuando Verónica, al llegar de Suiza, encuentra en la estación a Enzio, que ha ido a buscarla para conducirla a la casa de doña Tafetán. El mundo con que Verónica va a encontrarse, cerca del cual va a «residir», se concentrará muy pronto en Enzio.

La primera noche, en su habitación, fija la mirada en la reproducción de un grupo escultórico que representa «dos angelotes, con las alas dirigidas hacia arriba, en forma de palma, que, apretados el uno contra el otro, sostenían una corona» (KE, pág. 17; CA, pág. 16). Inmediatamente, Verónica reconoce a los dos ángeles custodios, el de ella y el de Enzio (KE, pág. 90; CA, pág. 62). Ve en ellos un símbolo del indestructible vínculo de pertenencia que va a ligarla a este ser, que va a unir sus dos destinos. Como antaño en la campiña romana, o durante aquel recorrido nocturno por Roma desde el Coliseo hasta San Pedro, Verónica se siente

pertenecer sin condiciones y de modo inquebrantable a la vida de Enzio; su destino fraterno (*geschwisterliches Schicksal*) es este amor que se han prometido.

Durante un paseo por el bosque que rodea al castillo de Heidelberg, en el patio lleno de flores de la antigua mansión, en el umbral de una puerta cerrada y dominada por una nube de hiedra que envuelve como con una cúpula el original de los dos angelotes cuyas alas alzadas soportan una sola corona, Verónica comprende que Dios ha resuelto ya por ella, que le ha lanzado una llamada en la persona de Enzio, que Enzio es «aquel a quien ella debe mostrar la faz del Redentor».

Ya su corazón se había adelantado a la llamada de Dios, ya había ella dicho sí a la llamada torturante y deliciosa de Enzio. Verónica ha renunciado al claustro, y es un amor a la vez penetrado de Dios y desbordante de ternura sensible el que dedica a Enzio.

Quienes hayan vivido en Heidelberg comprenderán fácilmente las escapadas de estos enamorados, que, después de cada clase del tutor —muy de mañana— se iban hacia el castillo y el bosque que inspiró a Brentano los poemas del *Cuerno encantado*. Todo el frescor maravillado que la mañana del amor pone en este bálsamo, «Todo lo mío es tuyo, Todo lo mío es ya suyo ante Dios», todo esto lo viven Verónica y Enzio. Como antaño, Verónica siente de nuevo que ambos se pertenecen «desde tiempos inmemoriales y que, desde la eternidad, este viejo camino (les) ha sido destinado» (KE, pág. 83; CA, pág. 58). Verónica, en vez de ser «la novia del cielo», como le había dicho ingenuamente doña Tafetán la primera tarde, sabe que Dios ha optado por Enzio. Es a través de Enzio y de su mutuo amor como Dios la interpela. Mucho antes de que, al ver los angelotes que sostenían la corona, Verónica comprendiera que Dios bendecía su amor, su corazón había consentido. Había aceptado sus besos y sus caricias antes de imaginar que esta intimidad pudiera apartarla de Santa Maria dei Lucchesi. Ahora que ha visto de frente el verdadero rostro de este «amor», lo acepta como enviado por Dios y se entrega a él con una ternura total (KE, págs. 87-89; CA, págs. 60-61).

Se trata de un amor humano traspasado de ternura:

> Caía la tarde cuando al fin decidimos regresar. Esta vez tomamos un camino ancho. La ciudad, a nuestros pies, reposaba apiñada entre sus árboles floridos, tranquila como un niño que se duerme. Desde lo alto de los montes que abandonábamos, nos acompañaban las voces del bosque, con el apacible murmullo del viento y las suaves alas de las aves nocturnas, que pasaban muy cerca de nosotros. Desde los matorrales que rodeaban las terrazas del castillo, los ruiseñores nos enviaban su canto. Luego, al acercarnos a la ciudad, oímos la bella melodía del valle, el canto del Neckar, tan claro como la limpidez del anochecer.
>
> Cogidos de la mano, nos encaminamos al viejo puente por las calles ya silenciosas. (...) También allí, todo parecía inundado de una confianza recíproca, profunda, infantil, protegida por una bondad eterna. La atmósfera era amistosa, pacífica: ¡por primera vez tuve la sensación de estar en mi verdadera patria! Y mientras cruzaba la ciudad dormida, de la mano de mi amigo, me parecía que los dos íbamos de la mano de Dios (KE, págs. 91-92; CA, pág. 63).

Mientras que, en Kafka, el tema del «castillo» es símbolo de inaccesible tierra prometida, aquí es lugar de encuentro de dos destinos humanos. El texto alemán habla, en varios pasajes, del santuario interior de Enzio y de Verónica como de dos cámaras secretas en que se juega su destino (*Schicksalsraum*). La primera tarde, al ver a Enzio al pie de la escalera donde la esperaba, Verónica sintió, al principio, miedo de aquel rostro que parecía enmascarado de dureza; pero cuando el joven, ante la visión de la muchacha vestida de blanco, le pidió que bajara, «para iluminar(lo) un poco», porque —añadió— «aquí está ya muy oscuro» (KE, pág. 26; CA, pág. 21), Verónica tuvo la sensación de llevar su alma en la mano, como una lamparita que debía esparcir su dulce claridad sobre su amigo. «El destino de (su) amigo pareció, de pronto, acercarse misteriosamente al (suyo)» (KE, pág. 26; CA, pág. 21): la llamada lanzada desde el «santuario» desconocido del alma de Enzio alcanza a Verónica. Unos días después, antes de la clase de su tutor, a la que asiste por primera vez, Verónica le dice súbitamente a Enzio que ya no se dejará apartar jamás de él. Entonces vuelve a ver en el rostro de Enzio «el reflejo de aquel sentimiento indecible, que parecía pertenecer a otro

mundo más dichoso que el nuestro» (CA, págs. 54-55); tiene la impresión de que la puerta que separa sus santuarios interiores va a abrirse, y muy pronto ya no habrá más que un santuario, una sola cámara, en el castillo interior.

En realidad, en todo amor hay aproximación de dos destinos interiores, hay un amor «exaltado e infinitamente dulce, en que se mezclan el amor de novios y el amor fraterno», como dice Verónica misma. Hay el «estar con» y el «estar junto a»; hay intercambio auténtico. Esta mezcla de amor de novios —en que la amistad espiritual y la ternura sensible se conjugan más allá de lo carnal propiamente dicho— y de amor fraterno (*bräutlich und geschwisterlich*) demuestra que el alma de todo amor contiene siempre, en su núcleo más secreto, algo virginal; implica olvido de sí, admiración ante el otro, olvido del deseo de posesión, superación de la ansiedad, suave ternura y mirada dirigida conjuntamente hacia el mismo porvenir indefinidamente desplegado, el mismo horizonte inmenso y sin embargo próximo, el mismo mundo, siempre extraño y, a pesar de todo, ya misteriosamente fraterno y reconciliado.

El teólogo alemán Scheeben ha hablado, refiriéndose a la Virgen María, de *bräutliche Mutterschaft*, que se ha traducido, mal que bien, «maternidad esponsalicia»; estas palabras sugieren la unión de la fecundidad y de la virginidad, de la dulzura maternal, cálida, suscitadora de la vida vacilante y delicada, con el frescor juvenil de un ser inconsciente de su belleza. Esta belleza proyecta sobre los rasgos de Enzio el reflejo de otro mundo, esa sombra parecida al rostro del «caballero piadoso» que figura en uno de los cuadros de la casa del tutor de Verónica. El amor de Verónica hace brotar en Enzio el agua profunda que, por su serenidad y limpidez, refleja la imagen de Dios.

Este vínculo fraternal que une sus manos no es, en realidad, más que el reflejo de un vínculo casi místico. Durante la guerra mundial, Enzio, gravemente herido, pasa horas interminables, por la noche, en el campo de batalla cavado por los obuses. Invoca entonces sin cesar a la Verónica que ha conocido y ya ha amado en Roma. Por uno de esos misterios en que los incrédulos sólo verán telepatía, pero que a los enamorados les parecerá natural, y donde los cristianos percibirán los lazos místicos que

la comunión de los santos anuda entre las almas, Verónica oye esta llamada. Se levanta, y durante toda la noche reza por Enzio. Esto es lo que Verónica contempla y ve en los dos ángeles que coronan la puerta, en el patio del castillo de Heidelberg:

> Y volví a ver esta vez, en la figura de los dos ángeles, aquella misteriosa noche de oraciones durante la cual Dios me ofreció la vida de Enzio. Me la había regalado, lo cual significaba que la mía había sido dada mucho antes a mi amigo. Dios había escuchado la llamada que Enzio había lanzado hacia mí, incluso antes de que yo pudiera oírla. ¡Dios había aceptado su amor por mí, porque este amor había sido la llamada lanzada hacia mí! La alegría me llenó los ojos de lágrimas (KE, pág. 90; CA, pág. 62).

Enzio sabe que Verónica es cristiana: la ha visto, en Roma, caer de rodillas ante la reliquia de santa Verónica. En aquel momento, le dirigió una mirada singularmente fría. Más tarde, la víspera de su partida de Roma, añadirá que él jamás podrá arrodillarse así. Más aún; sabe que, con Verónica, «es preciso estar unido desde lo más profundo de sí mismo, o, si no, es inútil» (VV, pág. 241). Así se lo dirá al llegar a Heidelberg.

Pero en la campiña romana, cuando la recibía en sus brazos, como en un juego de niños, al saltar ella desde los muros en ruina a los que, como un pajarillo o una «banderita», le gustaba subirse, Enzio la amaba quizá sin saberlo. Durante la visita de ambos al Coliseo, por la noche, había reclinado sobre el seno de ella su cabeza, demasiado cargada de angustia y de terror frente a la soledad metafísica que sentía en un mundo petrificado bajo la claridad lunar. Como un niño perdido, había amado a Verónica, niña también perdida en este mundo.

Pese a todo lo que lo separaba de ella, Enzio, que se sentía profundamente ligado a Verónica, gravemente herido en el campo de batalla, había balbuceado, gemido, gritado una noche entera su nombre, como su único socorro.

En el umbral del «mundo» en que Verónica entra a partir de ahora, se encuentra con un Enzio cuyos conceptos filosóficos y religiosos están

aún más alejados de los suyos que en Roma, pero que le está todavía más próximo, indisolublemente unido a ella por el lazo místico de aquella noche en que él, a gritos, invocaba su nombre y ella ofrecía su vida por la vida del amigo.

En la raíz del amor de Verónica y Enzio hay algo que supera el simple plano de la psicología amorosa trivial. En el plano del intercambio místico, del amor que sufre por los otros, en lugar de los otros —*die stellvertretende Liebe*, dirá el Padre Angelo (KE, pág. 23; CA, pág. 19)—, hay comunión total, entrega mutua sin límite. Hay, en Dios —al ser Dios quien acepta la entrega del uno al otro—, ya no dos individuos aislados, sino dos amantes que son Amor: «*Wir sind nichts einzelnes, wir sind Liebe*» (KE, pág. 151; CA, pág. 101), «No somos nada individual, somos Amor».

## II. LA SOLEDAD

No se trata de la «soledad» que han experimentado todos los que aman. El amor de Verónica y Enzio es un amor «pleno», rico de comunión, de sentimiento. La soledad de que se va a tratar es la que separa el mundo de la fe del mundo de la incredulidad; es el drama de los cristianos frente al mundo ateo; es la rabia, el asombro del mundo ateo ante la indesarraigable fe cristiana que se niega a la dimisión.

Enzio ha llegado a ser para Verónica la encarnación de ese mundo que ella quiere amar, cerca del cual quiere «permanecer»:

> Pues Enzio había representado para mí el mundo; un mundo sin redención, pero que yo amaba con todas mis fuerzas; ¡ese mundo al que yo quería mostrar la imagen redentora del amor eterno! (KE, págs. 205-206; CA, pág. 136).

Enzio es, en efecto, al mismo tiempo que una figura perfectamente individualizada, el resumen del mundo de la posguerra en Alemania y en el mundo occidental entero. Después de la primera, pero también después de la segunda guerra mundial.

### 1. La incredulidad moderna

Cuando Enzio había llegado a Roma al comienzo de su juventud, era ante todo un poeta dominado por su musa. Sus primeros poemas hablaban entonces de «máquinas inhumanas» que trituraban a los hombres y anunciaban «la desaparición de un mundo enloquecido» (KE, pág. 60; CA, pág. 43). Los textos que escribe después de la guerra ya no terminan con un grito de compasión o de horror, sino que están totalmente orientados hacia el nuevo futuro que vislumbra para Alemania. Todo tiende hacia este fin; nada lo aparta de él. Enzio ya no cree en la poesía como

una fuerza capaz de conmover a sus compatriotas: «La poesía ha quebrado», afirma (KE, pág 130; CA, pág. 87). Parece que, mientras Enzio era poeta, lo real no había entrado nunca en lo íntimo de su alma directamente, sino tan sólo a través de los símbolos. Durante la guerra y después de ella, su interior se ha visto invadido y casi totalmente ocupado por la intrusión de lo real: ahora Enzio quiere vivir «realmente» (KE, pág. 99; CA, pág. 68).

Este sentimiento de elección ineluctable entre el arte y la vida —se es poeta y entonces no se vive; se vive y entonces no se es poeta—, esta casi certeza de que el arte es de «segundo orden» (VV, pág. 239), ha habitado siempre a Enzio. Por lo demás, sus poemas, tanto los primeros, bárbaros y desgarradores, como los últimos, las elegías romanas, más serenas de forma, están ya atormentados por el caos, la nada, la vida confusa del gran todo que reabsorbe a los seres en un universo aterrador. Como poeta, Enzio tiene la impresión de que no es nadie (VV, pág. 238), y se siente tan desgraciado que le pide a Verónica, la víspera del día en que abandona Roma, que llore por él, porque vuelve a experimentar la misma angustia que lo abatió en el Coliseo (VV, pág. 242).

Esta pesadilla de la nada será el fondo del alma de Enzio. La visita nocturna al Coliseo, a la que ya hemos aludido, nos ofrece una imagen inolvidable que, además, se repite en toda la trama del segundo tomo de *El velo de Verónica*. A la luz de la luna,

> cada rasgo de su rostro, pequeño y voluntarioso, estaba enérgicamente acentuado por la claridad lunar; rígido, vigoroso, gris, como labrado en los pilares de travertino, iluminados también por la luna, pero llenos de un dolor extraño, como si un rostro vivo estuviera empotrado en la piedra y se esforzara por desprenderse de ella (VV, pág. 139).

La angustia de este ser joven es mucho más profunda que el tedio de los adolescentes; es producto de la obsesión de la nada:

> Enzio —le pregunté angustiada—, ¿es cierto que no crees en nuestras almas? ¿Crees que, en realidad, no existimos? (VV, pág. 139).

Esta pregunta expresa la oposición de dos mundos: el de la abuela de Verónica y, más tarde, el de su tutor, en que, a pesar de la pérdida de la fe, se sigue creyendo en la persona humana, en cierta forma de «alma», y el de Enzio, que ya no cree en nada, ni en la ciencia, ni en la filosofía, ni en la religión; en el que todo no es ya más que caos, juego de fuerzas, tinieblas. Verónica, que en este momento no tiene aún conciencia de la gracia de fe que pronto va a iluminarla y que ya la trabaja en profundidad, oye, en el umbral del abismo, decir a su compañero:

> ¡Dios mío, sí, este sentimiento de soledad es extraño! (VV, pág. 139).

Verónica siente entonces en él una angustia indecible:

> Algo inimaginable e incomprensible parecía acercarse, como si, efectivamente, en el próximo instante hubiera de serme arrebatado para siempre (VV, pág. 139).

Entonces resuena el grito de quien se ve al borde de la nada y busca una presencia. La escena se repetirá siempre, mientras haya un mundo y hombres errantes en las tinieblas del ateísmo total:

> Enzio —susurré, desamparada—, tú tienes que existir; lo quiero, ¡te quiero tanto! (VV, pág. 139).

Esta frase, «tú tienes que existir», sólo tiene, en este momento, para Verónica, su sentido inmediato: en la abismal soledad de los mundos, en este silencioso batir del polvo mezclado con la nada —como dice Claudel—, es preciso que alguien exista, que esté muy cerca; pero ya, en ella, hay olvido de sí misma, deseo de que sea el otro el que no desaparezca, el que exista. Y toda la vida de Verónica será esta frase: «Enzio, tú tienes que existir».

La respuesta de Enzio dice la angustia del abandono metafísico en el seno del mundo tenebroso, caótico, de la inconsciente naturaleza:

> No se movió, pero la silueta de su pequeña y voluntariosa figura pareció súbitamente presa del desamparo; ahora ya no parecía de pie-

> dra, sino un arbolito de la *Campagna*, sacudido por la violencia de una callada tormenta. De pronto, como quebrado por ella, Enzio abatió su cabeza sobre mi seno. Yo sentía el latir de sus sienes, la convulsión de sus manos, de todo su cuerpo. —¡Enzio, querido Enzio!— sollocé. Era como si tuviera que tomar en mis manos mi pobre alma como una lucecita, para que él pudiera creer en la suya; pero, de pronto, también yo me sentí como apagada y envuelta entre las oscuras y rotas alas de su espíritu. Una enorme sensación de impotencia pareció caer sobre mí. Cada vez más desamparada, como él, me incliné y besé su húmeda frente. Él, silencioso y tierno, sin decir nada, correspondió al beso de mis infantiles labios; después volvió a reclinar su cabeza en mi seno. Así permanecimos largo tiempo, inmóviles, sumidos en el mismo desconsuelo (VV, págs. 139-140).

Esta cosa enorme y abrumadora que cae sobre Verónica es el «monstruo de fuerza», es el universo visto por Nietzsche, es el océano, sin rostro y sin alma, del eterno recomenzar de todas las cosas, la eternidad del sinsentido y del absurdo, como se lo ha llamado. Así como Nietzsche había vivido esta «muerte de Dios» con una angustia trágica que da a su filosofía una grandeza desgarradora, Enzio y Verónica son sacudidos «como por una callada tormenta»; parece, incluso, como si vivieran una fase ulterior de la descomposición metafísica, la que, después de la muerte de Dios, experimenta la muerte del alma personal, pues verdaderamente el terror de Enzio es el que se siente ante lo incalificable, lo que ya no tiene nombre ni puede tenerlo, el caos, la ausencia de sentido en estado puro.

El Enzio que Verónica encuentra de nuevo en Heidelberg ha «hecho la guerra». No ha podido aceptar la derrota de su país, porque formaba parte de aquella «juventud alemana que consideraba la fuerza exterior y la invencibilidad como una especie de dogma». Ha querido «superar el destino» (KE, pág. 190; CA, pág. 126). Enzio no cree ya en la poesía, y ha dejado atrás la etapa en que sufría por su abandono metafísico. De repente, Verónica tiene la impresión de que se ha superpuesto «a los rasgos de antes, que sólo tenían la audacia del espíritu, una máscara extraña» (KE, pág. 12; CA, pág. 12). Esta máscara tan diferente de la

imagen que Verónica había guardado de Enzio la noche del Coliseo y tan diferente asimismo de la representación que se había hecho de él la noche de oración durante la guerra, esta máscara es precisamente la de un ser que se ha alejado de su musa pero también de la angustia ante la soledad metafísica.

Henos aquí ante una forma típica de la incredulidad moderna: más allá de la soledad radical del hombre, hay otro «más allá», el de un hombre que ya ni siquiera experimenta el terror de esa soledad, sino que lo ha superado, vencido, como también ha superado y vencido la poesía y la ciencia, y ya sólo quiere tener fe en sistemas irracionales basados en la exaltación de la voluntad. Así sacrifica Enzio su don poético: se consagra a la fuerza.

En esta actitud, Enzio encarna la subida del nazismo en Alemania. Ha hallado su camino en este abandono metafísico. Le pareció a Verónica que Enzio «se complacía en ello, que sacaba de ello la fuerza y la seguridad necesarias para no contar más que consigo mismo» (KE, pág. 24; CA, pág. 20):

> Incluso el terror ante la soledad metafísica había desaparecido. Esto era lo que constituía la diferencia radical. Enzio me parecía súbitamente tan lejano e inaccesible como si hubiera estallado (*versprengt*) en un planeta totalmente distinto, en que el hombre estuviera expuesto a todos los horrores pero fuera también capaz de afrontar todos los horrores (KE, pág. 25; CA, pág. 20).

Enzio se ha hecho una razón. Ya no hay rastro en él de la «callada tormenta» que lo sacudía en el Coliseo como un arbolillo de la campiña romana; ahora es sólido, está como petrificado, definitivamente fijo en el afrontamiento del absurdo absoluto; expuesto a todos los horrores, pero también capaz de afrontarlos todos. En esta última actitud puede habitar el valor —habita en ella sin duda—, pero también el orgullo de quien piensa que la vida vale «tanto más la pena de ser vivida precisamente por no tener sentido» (Camus), la crispación de quien sólo quiere ver en la metafísica la nada, en la poesía el vacío, y en la ciencia el fracaso.

Con travesura sarcástica manifiesta Enzio al tutor de Verónica lo que piensa sobre la famosa clase que éste ha dado por la mañana y en la que ha usado el término «metafísica»:

> Nada en absoluto. Ya no tengo ninguna necesidad de metafísica, cualquiera que sea. He aquí mi definición: la metafísica es un ciego que busca, en una habitación oscura, un gato negro que no está allí (KE, pág. 214; CA, pág. 142).

Esta salida revela un altivo desprecio frente a toda angustia intelectual, frente a toda filosofía objetiva y, de manera especial, frente a toda inquietud metafísica. Expresa ese voluntarismo irracional que marca a los discípulos de Nietzsche. Enzio quiere querer por sí mismo, porque «querer es poder» (KE, pág. 63; CA, pág. 45).

En la brutal controversia en que chocará con su profesor, el tutor de Verónica, todo lo que Enzio dice procede «de un espíritu de segunda categoría», en el sentido de que «su razonamiento pertenece más al dominio de la voluntad que al del espíritu» y que parece ignorar «la magnanimidad y la justicia»: «¿No era la voluntad, en resumidas cuentas, dueña también del pensamiento?» (KE, págs. 217-218; CA, págs. 143-144). La acción es lo que cuenta, y la poesía no es más que diversión tolerada. Starossov, el hombre que Enzio ha formado verdaderamente a su propia imagen, dirá, por lo demás, que el futuro «será sin amor». Esto es también lo que Enzio da a entender a Verónica en la visita que hacen a la catedral de Espira. Enzio opone su Imperio, «en que sólo habrá coronas de victoria», al Cristo que no ha podido cambiar el mundo, a este rey, a este Dios ante quien todos los hombres son hermanos —¿y qué es lo que esto significa, sino que semejante pueblo puede «a lo sumo conseguir con ello una corona de espinas?» (KE, pág. 173; CA, pág. 115).

El desprecio hacia las masas, que Enzio mostrará en el andén de la estación, al regreso de este viaje-peregrinación a Espira («¡y esto se cree inmortal!») acaba por obsesionar a Verónica durante la noche siguiente. Ve, en sueños, una cruz gigantesca, que se extiende por el universo entero, y, al despertarse, ve a este mundo como «un país sin gracia» (KE, pág. 178; CA, pág. 118). El término *Gnade* (gracia), que expresa aquí el

amor del que el mundo va a ser separado en la tempestad que se avecina, es de los que hacen sobresaltarse a Enzio cuando Verónica los emplea: son, para él, «conceptos» (*Begriffe*). Además, para Enzio, «no hace falta ninguna gracia para ser feliz» con aquella a la que ama. Para él, son «construcciones»; no es un amor verdadero, sino un amor «construido» el que siente por él Verónica, que sin cesar tiene en la boca esos términos de «sacramento» y de «gracia». Un amor verdadero prescinde de todo eso, se mueve por sí mismo. Le pedirá apasionadamente a Verónica: «¡Ámame con un amor tuyo, ámame como yo te amo!»; es decir, con un amor nacido de su sangre.

Cuando trate de quebrantar la resistencia de Verónica, de hacerle aceptar su renuncia a casarse por la Iglesia, usará el poder magnético de su voluntad para intentar arrastrarla al torrente del amor físico. Cuando hace callar así a su ternura, no obedece a su naturaleza; es, más bien, algo «querido»; se deja entonces dominar, avasallar por su propia voluntad.

Enzio no tiene ya oído para el mundo cristiano: así lo ha confesado desde la primera entrevista con Verónica. Ya no tiene fe; ya no cuenta más que consigo mismo. Aquel mismo atardecer, a propósito de las luces de la ciudad, que parecen dibujar un inmenso árbol de Navidad, declara que esta expresión ha perdido para él todo sentido religioso. Verónica tiene la sensación de entrar en un destino absolutamente diferente del suyo; comprende cúan insuperable es esta incredulidad.

## 2. El odio en el amor

Esta incredulidad apasionada, intransigente, voluntaria, le hará decir a Enzio que Cristo ya no es un ser indiferente, sino un ser peligroso (KE, pág. 202; CA, pág. 134); lo mismo, como un eco, en Starossov (KE, pág. 162; CA, págs. 108-109).

Esta generación ya no tiene padre: una de las cosas que más exasperan a Enzio es ver cómo Verónica habla constantemente de su tutor como sustituto de su padre. Todo esto pertenece a una época ya pasada, de antes de la guerra:

> ¿Por qué me machacas siempre los oídos con el sustituto de tu padre? A nuestra joven generación no le interesan tales suplencias, pues, en cierto modo, ya no tiene padres: los suyos han fracasado. ¿Formas parte de mi generación, o no? No necesito ningún consejo del profesor, sobre todo en lo que concierne a mi futura actividad; pues al buen hombre se le ha metido en la cabeza una idea: se ha imaginado, definitivamente, que yo debo ser su heredero espiritual (KE, pág. 197; CA, págs. 130-131).

La joven generación comprueba que los padres han fracasado, y afirma orgullosamente un progreso: ya no se tiene necesidad de estas «suplencias». La noción de herencia espiritual desaparece, como explica Gabriel Marcel en *Le déclin de la sagesse*.

Hay también, quizá, rechazo de toda «gracia», rechazo de un don que venga de arriba, que haya nacido de algo distinto de la voluntad solitaria. El mayor mal de cierto pensamiento moderno viene de haber confundido acogida y pasividad, rechazando así con el mismo gesto la actitud interesada del que huye de sus responsabilidades y esa forma superior de actividad que nos abre al mensaje del arte, al del amor y, finalmente, al de la caridad misma de Dios. El término «gracia» expresa el don que, lejos de suprimir la libertad, la crea de nuevo en quien lo acoge. Así lo han experimentado todos los verdaderos amigos, todos los enamorados sinceros, todos los hombres situados ante la obra de arte auténtica. Magullado por la derrota, obsesionado desde su primera juventud por el absurdo absoluto, rodeado de testigos de la civilización cristiana que han perdido la fe, Enzio, movido por un orgullo inconsciente o por un dolor profundo y un resentimiento incoercible, se rebela contra toda «herencia», contra todo don, contra toda «gracia».

Es difícil decidir si la generación de Enzio es más culpable que desdichada, o más desdichada que culpable; si encarna el orgullo de los que se ufanan de haber superado la angustia metafísica; si este orgullo es el reverso de una decepción, de una congoja. Como quiera que sea, en el momento en que Verónica suplica a Starossov agonizante —se ha suicidado delante de Enzio— que perdone a Enzio, éste replica: «No quiero

perdón». Manifiesta así el orgullo «del ateísmo moderno, que ve en el perdón dimisión de sí, sentimentalismo burgués».

Starossov ha entrevisto que Verónica iba a ceder quizá ante Enzio. Por una inversión extraña, se ve reducido a la masa. Era preciso, de algún modo, que Verónica creyera en el amor, en la gracia, para que su propia rebelión, la de Starossov, tuviera sentido:

> Pues todo procedía de que usted estaba presente, de que siempre había alguien que invocaba el amor que... que... Y ahora [que, según cree, quizá también Verónica ha perdido la fe] ya no hay más que la fidelidad ciega y salvaje a lo que no tiene ningún sentido... ningún sentido... ningún sentido... (KE, pág. 324; CA, pág. 211).

Descubre entonces que está volviendo a ser nuevamente infiel. La echa de junto a sí. Pero, instantes después, regresa Enzio; ve a Verónica en el jardín, comprende lo que ha pasado y, en un terrible arreglo de cuentas, oye cómo Starossov lo acusa de haberlo reducido a nada, a una especie de partícula en la masa anónima. Al contacto con Verónica, es como si despertara el alma de Starossov, que le grita sus reproches a Enzio antes de meterse una bala en la cabeza. Es entonces cuando Enzio le dice a Verónica estas palabras «de un odio infinito»:

> Pero ¿qué me cuentas? ¿Una falta que yo habría cometido? ¡Eres tú quien ha cometido esa falta! ¡Eres tú quien ha apartado de mí a este hombre! ¡Eres tú quien lo ha empujado a la muerte con tu maldita religiosidad! Era la obra de mi espíritu. Yo quería hacer de él el instrumento de mi misión, y me ha dicho que lo había rebajado al nivel de la masa. ¡A causa de ti nos ha maldecido a mí y a mi futura obra! (KE, pág. 328; CA, págs. 213-214).

«Era la obra de mi espíritu». Pocos textos expresan con tanta claridad el orgullo que quiere crear, rivalizando con Dios, «criaturas» que sean por completo obra de nuestras manos. El hecho de que Verónica, sin saberlo, haya destruido esta «obra de sus manos» es lo que mueve a Enzio a negarse a mandar a buscar un «cura» y a dejar que Starossov muera sin perdón.

He aquí el término a que llega Enzio: este resumen de cierto mundo moderno que Verónica ha amado y ama todavía con todo su corazón. Intencionadamente, después de evocar el amor que une a Enzio y a Verónica, el pasaje termina con la visión de un odio satánico que cae, como un mazazo, sobre el corazón y el alma de aquella a la que Enzio llamaba desde siempre «su espejito».

Del mismo modo, sólo con esta condición se puede comprender el abismo de soledad que se abre en el corazón del amor más profundo, más tierno, más virginal, más apasionado incluso, cuando los que se aman se ven separados por fes diferentes: de una parte, el ateísmo militante, vivido por Enzio como una misión, y de otra, la fe cristiana, vivida, también ella, como una vocación, una misión.

Pero la distancia que los separa es aún más profunda. Enzio —una de las encarnaciones mayores del mundo moderno— y Verónica —imagen del alma cristiana que quiere amar a pesar de todo— no sólo están separados por un abismo, sino que sus dos «destinos», tan íntimamente unidos, se amenazan ahora mutuamente. Hasta su amor se desliza un odio, ese odio que surge como un relámpago en el espíritu del ateo que ha hecho de su ateísmo un medio esencial para lograr una revolución política o social en la que cree con todo su ser. Enzio pasa a odiar a Verónica. No sólo ha tratado de forzar su voluntad con los hechizos de una pasión totalmente carnal, que ha llegado a ser como sulfúrica, mágica, magnética, por influjo de una voluntad de acero, sino que acaba golpeando ciegamente a la que le ha robado a una de sus criaturas devolviéndole la fe.

Rara vez se ha planteado tan crudamente el problema de la existencia del cristianismo en un mundo secularizado, confrontado con el ateísmo más ardiente, más «místico».

Y, sin embargo, hay una solución, puesto que la vida de Enzio le ha sido «dada por Dios» a Verónica, que desde hace mucho le ha entregado la suya. Tiene que haber un camino de salvación, puesto que el odio sólo aparece de un lado, mientras que el amor permanece ineluctablemente fiel en el alma cristiana. El amor es más fuerte que la muerte.

¿Cómo hará Dios para que el mensaje indicado por los dos angelotes, y que parece ahora irrisoriamente falso, se realice? Es preciso acceder aquí a una profundidad más interior aún, la de un amor del que sólo el amor de Dios puede dar idea. Mas, para esto, es antes necesario evitar un callejón sin salida, abandonar un falso camino de salvación.

## III. EL CREPÚSCULO DE LA CIVILIZACIÓN CRISTIANA

Como se recordará, según Walter Grenzmann (véase la cita al comienzo de este capítulo), tres fuerzas se enfrentan en *El velo de Verónica*: el paganismo antiguo, las fuerzas de la historia y los hombres rescatados en Cristo. En el tomo II, *La corona de los ángeles*, los antagonistas quedan aparentemente reducidos a dos: el mundo cristiano y el nihilismo procedente de la escuela de Nietzsche. En realidad, la expresión «mundo cristiano» incluye las almas profundamente cristianas (en este caso, Verónica, el deán, Jeannette), pero también lo que llamamos «civilización cristiana», es decir, un conjunto de valores artísticos y culturales que, en Occidente, están prácticamente vinculados al cristianismo.

En el primer tomo, era la abuela de Verónica quien encarnaba la grandeza un poco estoica, la noble tristeza, la cultura de una persona exquisita, franca, que sabe ocultar sus lágrimas: la muerte de la abuela es una de las escenas más hermosas de la obra. No es éste el lugar de describir aquel personaje admirable, que muere solo, frente a su ventana abierta sobre la cúpula del Panteón: es como un resumen del paganismo antiguo en su grandeza.

En el tomo segundo, en una especie de réplica diferente y a la vez análoga, es el tutor de Verónica quien encarna esta civilización cristiana gravemente amenazada, atacada ahora con odio por el nazismo creciente. Es necesario evocar brevemente el rostro espiritual de este personaje admirable, inspirado sin duda a la autora, al menos en parte, por Ernst Troeltsch, a quien Gertrud von Le Fort tuvo como profesor de historia y de filosofía de las religiones en la universidad de Heidelberg.

El tutor de Verónica es uno de los profesores más escuchados por los estudiantes. Sus clases, dadas muy de mañana, son una especie de viaje por el océano de los sistemas religiosos y filosóficos en el curso de las

edades. Aparecen éstos como grandes arrecifes, islas, barcos bien aparejados, que uno cruza en su navegación. Al seguir una clase de este profesor, Verónica tiene la impresión de ser transportada en la cabina del capitán de navío y ver desde allí, con claridad soberana, derivar a lo lejos las «islas flotantes en busca de sus inefables bordes», de las que habla Charles du Bos (KE, pág. 188; CA, pág. 125).

Con mucha frecuencia, al oscurecer, el profesor recibe en su casa a algunos estudiantes, entre ellos a Enzio, el más dotado, el más atento. Se reúnen en la terraza, desde la que se domina el Neckar, frente al árbol navideño formado por las luces de la ciudad. Las discusiones se prolongan. Después de irse los estudiantes, el profesor pasa aún parte de la noche leyendo y trabajando. El reflejo de su lámpara en el jardín hace destacar en la sombra los troncos de los árboles y diseña la columnata de un claustro. Esta imagen le recuerda con frecuencia a Verónica el claustro de la casa romana de su infancia y la fuente que es su primera y más tenaz evocación, pues está ligada a aquella misteriosa llamada que oía y que despertaba en ella un inexplicable deseo de ir más allá de sí misma. En estas noches de trabajo, en este claustro nocturno evocado por la luz de la estudiosa lámpara, el tutor de Verónica sueña con la civilización occidental, que conoce en todos sus meandros, y que lo encanta. Roma y Heidelberg se juntan en ella, al mismo tiempo que el afecto por su pupila Verónica.

Con una gran nobleza y una discreción absoluta ha aceptado ser el tutor de Verónica. Y la considera como su hija. Verónica es para él un consuelo por los hijos que no ha tenido. Se ha encariñado con esta «niña», que recibe con tanto amor toda enseñanza. ¿Cómo no encariñarse con aquellos que no han olvidado que la enseñanza se recibe sin duda en un espíritu capaz de juzgar, de hacer la selección necesaria, pero también —y sin esto nada es verdaderamente recibido, ni siquiera lo que es al fin aceptado después de una selección minuciosa— en un espíritu que acoge con amor? (KE, pág. 269; CA, pág. 177).

Se ha encariñado con Verónica. Pero Verónica deberá dejarlo, abandonar su casa, por los celos de doña Tafetán, y también a causa de las maquinaciones de Enzio, que quiere liberar a Verónica de la influencia

de su tutor, a fin de ganarla por completo para sí. Verónica pide entonces al profesor que le permita ser siempre su hija. Él le contesta que no hay nada que prometer, puesto que «es así, y siempre será así» (KE, pág. 275; CA, pág. 181).

Por lo demás, ¡con qué humildad, con qué discreción, ha desempeñado su cargo de tutor! En apariencia, su mujer, doña Tafetán, está mucho más encariñada que él con Verónica: tan tierna, tan «atenta», acoge a «su pequeña Verónica bajo sus alas» —las alas de las mangas de sus innumerables vestidos frufruantes. Pero, en realidad, está celosa, porque nunca le ha perdonado a su marido el tener genio, nunca le ha perdonado tampoco el no tener hijos: las naturalezas mezquinas reprochan con la mayor aspereza a sus allegados los hechos de los que éstos no son responsables. Por eso no cejará hasta ver marcharse a Verónica, pues también siente celos por el interés con que su marido atiende a su pupila. Doña Tafetán descubre sus cartas ante su esposo y ante Verónica en un último insulto: insinúa que él se cubre de ridículo mostrándose siempre, después de las clases, acompañado por «esta juventud».

Herido de muerte, el tutor de Verónica manifiesta por fin el enorme sufrimiento que lo oprime desde hace años al lado de esta mujer que, «no habiendo sabido darle hijos, lo priva de la que el destino le ha dado sin ella». Se deja invadir entonces por la ola ascendente de la tristeza acumulada durante años, y deja entrever su silencioso martirio junto a esta mujer «que nunca ha tenido nada que darle, fuera de su egoísmo y de su escandaloso orgullo».

El profesor se retira, lastimoso, con su poderosa estatura que, súbitamente, parece casi débil. Durante gran parte de la noche, suenan sus pasos de un lado al otro de su despacho. Tan grande es el dolor que Enzio no ha dudado infligir a tal hombre, pues en todo esto doña Tafetán no era más que el instrumento del joven y temible estudiante (KE, pág. 253; CA, págs. 166-167).

La más íntima esencia del profesor, tan representativo de una época quizá desaparecida para siempre, es el respeto ante los seres y los pensamientos, y una clarividencia, una claridad de espíritu, casi inmateriales. Claridad en la noche y sentido de lo sagrado caracterizan el espíritu de

este hombre. En lugar de no ver más que la fuerza exterior y la invencibilidad, como Enzio y su generación, el profesor sabe que «el valor y la dignidad fundamentales de un pueblo no se manifiestan en la dicha, sino precisamente en la adversidad. Así como el vencedor debe superar exteriormente la guerra, el vencido tiene el deber de superarla interiormente —victoria puramente espiritual, pero victoria en definitiva» (KE, pág. 190; CA, pág. 126).

El tutor de Verónica sabe que para esta clase de victorias se necesitan fuerzas religiosas:

> Pues sólo ante Dios y no ante los hombres puede un gran pueblo dar prueba de la humildad necesaria para lograr una victoria interior. Pero estas fuerzas religiosas —sólo puede tratarse de las fuerzas cristianas— ya, por decirlo así, no existen, y, cuando aún se las encuentra, se dejan reprimir en provecho de otra voluntad más apasionada de superar el destino (KE, pág. 190; CA, pág. 126).

El juicio expresado aquí por el profesor es tan verdadero que no necesita comentarios: la segunda guerra mundial es su prueba. Pero el drama consiste en que el mismo que expresa un juicio tan clarividente sobre la necesidad de fuerzas religiosas para salvaguardar esta victoria «interior» no tiene la fe cristiana. En su conversación nocturna con Verónica, el tutor parecía haber «entregado el cristianismo a la cultura». En la memorable clase que iba a provocar la trágica discusión con Enzio, el profesor se pone patético, se deja llevar hasta la «profesión de fe». La cultura desaparecerá si desaparece el cristianismo (KE, pág. 211; CA, pág. 139). Nunca ha podido comprender cómo un estudiante tan dotado como Enzio no ve los «elementos cristianos que penetran todas las obras de arte de Occidente» (KE, págs. 191-192; CA, pág. 127), y que «la civilización occidental durará exactamente (...) lo que dure la religión occidental» (KE, pág. 272; CA, pág. 179). Pero él mismo ya no tiene fe, ni siquiera convicción filosófica comunicable. En esta clase memorable emplea, es cierto, la palabra «metafísica»; afirma también, frente a Enzio, que la necesidad metafísica existe, pero añade que los profesores no tienen la clave de esta ciencia: no puede uno «asegurarse el conocimiento

de los últimos misterios, a no ser por un intrépido salto a sus profundidades» (KE, págs. 210 y 215; CA, pág. 139). Afirma, pues, respondiendo a la humorada de Enzio, «que el gato negro existe sin duda alguna», pero él mismo opta por una especie de salto metafísico, que aquí recuerda, curiosamente, a Kierkegaard.

Lleno de respeto y de amor por la civilización cristiana, dispuesto a sumergirse valerosamente en las profundidades de las cosas, pero desprovisto de fe religiosa y de metafísica objetiva: así es como aparece este espíritu. ¿Cómo no reconocer aquí todavía una de las actitudes más características de los pensadores liberales, que llegan, en el ocaso, al umbral de una inmensa amenaza?

El profesor tiene conciencia de esta amenaza: su dolor no procede sólo de la brutalidad de Enzio; se debe ante todo al descubrimiento del hechizo que Enzio ejerce sobre la mayoría de sus condiscípulos. Por eso le dirá a Verónica, a propósito de Enzio:

> ¡Este muchacho no sólo destruirá nuestra civilización! (...) Te destruirá también a ti. Abandónalo lo antes posible. ¡Es el único consejo que puedo darte! (KE, pág. 220; CA, pág. 146),

pero añadirá poco después:

> La peligrosa revelación de esta noche es que muchos, que no son capaces de abandonarlo, caerán bajo su dominio, como un utensilio ciego se abandona a una mano sin escrúpulos. ¿Recuerdas lo que te dije a propósito de las masas? Ahora comprenderás que no salen sólo de las horribles fábricas, sino de todas partes, incluso de las universidades: aquí tienes un ejemplo (KE, pág. 241; CA, pág. 159).

El ejemplo es la respuesta dada por un estudiante:

> ¿Qué quiere usted, señor Profesor? En el fondo, ya no somos cristianos. Muchas veces hemos pensado que haría falta hallar algo nuevo (KE, pág. 219; CA, pág. 145).

¡Cuántos estudiantes «cristianos» piensan como éste! Los discípulos de Enzio saben muy bien que la civilización occidental está ligada al cris-

tianismo; pero es precisamente esta civilización occidental la que ya no aceptan. Enzio se lo dice brutalmente al profesor. Para él, «son vestigios de un mundo espiritual caduco» (KE, pág. 218; CA, pág. 144). La herencia cultural no les ha sido transmitida, pues ya, en el fondo, no había heredero. Mientras que la generación del tutor de Verónica, la de su abuela, seguía apegada a los valores espirituales, aunque ya no tuviera ninguna fe religiosa, la generación de Enzio rehúsa, junto con la raíz religiosa, el árbol de la cultura. Es preciso «hallar algo nuevo». Tal es la voluntad bravía de estos jóvenes.

El profesor es verdaderamente incapaz de comunicar a sus estudiantes el respeto al amor de una cultura que vale por sí misma, aunque la religión que la ha creado haya dejado o casi dejado de existir en el corazón de los europeos. Esta diferencia sutil y trágica entre dos fuerzas de paganismo es lo que constituye la esencia del divorcio entre dos generaciones, la del profesor y la de sus alumnos.

En realidad, el profesor lo sabe muy bien: viven, él y los suyos, una especie de crepúsculo del cristianismo. Nadie sabe si el sol saldrá mañana. En el momento en que Verónica le pregunta si el crepúsculo de la civilización cristiana va a durar mucho, los ojos del profesor se fruncen un instante como si hubiera visto un fantasma en pleno día.

Después de la fiesta de cumpleaños de doña Tafetán, durante la cual una serie de figuras románticas han sido evocadas por los actores —Enzio había imaginado este juego y le había dado un sentido irónico, el de acabar con el maldito romanticismo—, Verónica y su tutor vuelven a encontrarse en el puente del Neckar. Se repite la pregunta: «Un crepúsculo ¿puede ser largo?». El profesor, con esa clarividencia valerosa y casi inhumana que, aquella tarde, llega a su culminación, declara entonces que, por esencia, un crepúsculo no puede ser largo, pues indica que «el sol ya se ha puesto». Y añade que él mismo no es más que un eco. No tiene la fe cristiana, le dirá a Verónica, que acaba de afirmar que, en el fondo, aunque no sea católico, es «cristiano». No tiene la fe cristiana; pues ésta —lo siente, lo ve en Verónica— es una fuerza capaz de hacer madurar los frutos. Comprende entonces que los estudiantes que siguen a Enzio son más lógicos que él: para ellos, sus clases representan una

especie de «museo del espíritu», el canto de cisne de una civilización, pues, habiendo visto claramente que la civilización occidental se ha nutrido de la fe cristiana, una vez establecida la falsedad de esta religión, una vez demostrada su impotencia —y, como se recordará, uno de los reproches de Enzio era el fracaso de Cristo en lograr la unión de los hombres—, es preciso rechazarla y rechazar con ella el árbol que ha hecho crecer.

El profesor, por su parte, quiere conservar los frutos, la civilización, la cultura, sin tener su raíz, sin poseer la fe que los ha hecho crecer. Hay en ello una falta de lógica que él ve cada vez más claramente. Eso es lo que hace que le diga a Verónica, con una humildad y una lucidez que oprimen el corazón, que se puede vivir algún tiempo del crepúsculo, pero que él no puede ayudarla:

> No, respondió por fin, sencillamente; no tengo ese poder. El crepúsculo sólo puede transfigurar, pero no hace que maduren los frutos. El respeto de la fe cristiana y el conocimiento de su profundidad no podrían reemplazarla (KE, pág. 272; CA, pág. 180).

«El crepúsculo sólo puede transfigurar, no hace que maduren los frutos»: eso es lo que la nueva generación ha visto, y ha sacado las consecuencias. Eso es lo que el tutor de Verónica ve ahora con una lucidez desesperada: su generación ha vivido de una herencia cultural adquirida por los cristianos de las generaciones anteriores; ha segado lo que no había sembrado. Había creído poder seguir viviendo mucho tiempo de los reflejos de un sol que se había puesto hacía ya mucho. Había soñado, un instante, que tal vez algunos de la generación siguiente aceptarían salvar la herencia, aun sabiendo que su origen era religioso, que había nacido de una religión «caduca».

Pero la joven generación no ha querido, porque ha habido la guerra y sus conmociones; porque ha habido una Europa suicida. Un crepúsculo no puede durar eternamente, no puede hacer madurar nuevos frutos que a su vez fructifiquen, hagan nacer otros frutos, otros árboles. Un crepúsculo —aunque fuese el de la civilización cristiana más hermosa posible— es siempre un estado luminoso, sin duda, pero frío: los frutos

sólo pueden madurar con buen temple, con calor. El más bello de los crepúsculos incendia sin duda el cielo, de suerte que, a veces, el crepúsculo parece más hermoso, más emocionante que el esplendor de mediodía; pero el frío, el estremecimiento que se apodera de quienes contemplan el cielo enrojecido hace pensar en la mortaja de púrpura en que la historia envuelve las civilizaciones difuntas, como momias, en el seno de las pirámides.

El respeto de la fe cristiana, el conocimiento de su profundidad, han permanecido en el corazón de la generación representada por el tutor de Verónica: por eso esta generación podía apreciar aún el valor esencial, vital, de la cultura cristiana de Occidente. Pero el respeto de la fe, el conocimiento de su profundidad, no reemplazan, no pueden reemplazar a la fe misma.

Es precisamente aquí donde se muestra la encrucijada a que hemos llegado: la generación de Enzio ha perdido la fe cristiana, pero tiene «otra fe», una especie de mística, pues se sabe investida de una misión. Porque hay en Enzio y en los suyos el fanatismo de un ideal, que no es, sin duda, más que un sucedáneo de religión, una religión consagrada a uno de los falsos dioses que esperan en el vestíbulo a que el «verdadero Dios» sea destronado para ocupar su puesto; porque hay en ellos, jóvenes estudiantes de Heidelberg, esa certeza ardiente que reemplaza a la fe, es por lo que, muy naturalmente, quieren construir una nueva cultura y destronar la antigua.

Sólo la fe cristiana puede salvar los valores vinculados a la civilización occidental. Se puede vivir mucho tiempo de un crepúsculo, del perfume del vaso quebrado, de la sombra de una sombra; pero, al cabo, todo se evapora, y el valor de quienes son los testigos de esta civilización occidental no los librará de la destrucción.

Verónica y su tutor han llegado al medio del puente sobre el Neckar. El profesor se detiene, viendo en este puente el símbolo del paso entre dos mundos: «Nadie sabe lo que reserva la otra orilla —dice—, ni si llegaremos a alcanzarla». Y añade que teme ver derrumbarse todos los puentes (KE, págs. 270-271; CA, pág. 178). Poco después, describirá anticipadamente la muerte de su generación:

> No salvaré la civilización, pero desapareceré con ella plenamente consciente de su valor irreemplazable, con la bandera desplegada, sin ningún compromiso cobarde. Hay que decir, sin duda, que existe aún otra burguesía, además de la que tanto gusta de ridiculizar tu prometido. Esta otra burguesía no se adaptará jamás a la barbarie que se aproxima; no se asociará a la traición de los valores espirituales que se prepara, como la otra, de la que se burlan con razón; pero tampoco sabrá defenderse. Sucumbirá en la lucha contra la fuerza bruta, porque no sabrá combatir con su misma perversidad. Su debilidad aparente es en realidad su verdadera gloria. Pero serán pocos los que la comprendan, esta gloria. Desconocida, ultrajada, condenada por la sinrazón del mundo entero, esta burguesía tendrá que sufrir inmensamente antes de acabar abandonando en silencio el hogar de sus padres, como hace poco salieron de mi casa los personajes de vuestra comedia. Verdaderamente, vuestra representación era simbólica (KE, págs. 273-274; CA, pág. 180).

No conozco muchos textos que expresen tan sobriamente como éste el sentido de los acontecimientos que vivimos. Se ha abusado demasiado de la crítica fácil de esta burguesía que sólo piensa en defender sus privilegios, sus cuentas bancarias, sus puestos de honor aquí abajo y su lugar preferente en el cielo. Pero hay otra burguesía, no sólo en Alemania, sino en todas partes, que rehusará la barbarie que se aproxima; rehusará pactar con los totalitarismos, mas no para salvar «derechos» ni «poderes»; luchará contra el marxismo, mas no para defender su caja fuerte. Pero, ¡ay!, esta burguesía desinteresada, decidida a proteger los valores culturales, esta burguesía «no sabrá defenderse a sí misma»; sucumbirá porque no sabrá combatir con la misma perversidad; será ignorada, ultrajada por la sinrazón del mundo entero.

Es entonces cuando Verónica recuerda a su tutor la misteriosa canción con que termina la «comedia» de los personajes románticos. Aquella canción no decía: «Siempre me voy cuando me voy», sino «Nunca me voy cuando me voy» (*Ich gehe nimmer, wann ich gehe*): una esperanza brilla al otro lado de la catástrofe. El profesor, entonces, entrevé «una manera de quedarse en la separación», una «posesión en el renunciamiento», una «victoria en la derrota» (CA, pág. 181). Vislumbra

una de aquellas relaciones lejanas con que asombraba siempre a sus auditorios universitarios, y añade, hablando de esta catástrofe de amplitud insospechada, a la que seguirá una nueva esperanza:

> —¿Quiere usted decir que el dolor y la muerte son las condiciones previas para la resurrección? (...)
>
> —Sí, respondió; así es. Mientras existan en este mundo los sufrimientos y la muerte, habrá también en él cristianos. Y mientras haya cristianos, habrá resurrección (KE, págs. 274-275; CA, pág. 181).

El tutor de Verónica no tiene fe, pero ve en la fe una dimensión de sufrimiento y de muerte coronada por la resurrección. Vislumbra que la cultura seguirá el mismo proceso misterioso que Goethe sintetizó con las inmortales palabras *Sterbe und Werde*, «Muere y llega a ser». La muerte y el sufrimiento existirán siempre; paralelamente, el cristianismo existirá siempre en el corazón de ciertos hombres, porque siempre habrá seres que acepten sufrir y morir con Cristo.

He aquí por qué el profesor puede comprender que la cultura occidental, que aparentemente «se va», «no se va», como en la canción.

En realidad, el puente que debe permitir «pasar a la otra orilla» será el corazón de Verónica. No es el profesor quien puede salvar la cultura amenazada por Enzio; es Verónica, y sólo ella, la que puede proteger y salvar.

El abismo está ahora totalmente descubierto: de una parte, el crepúsculo de la civilización; de la otra, una mística inhumana, que nutre el odio en el corazón de Enzio con relación a Verónica, a la que ama, sin embargo, más que a todo. Después de descubrir el amor en la soledad, hemos descubierto la soledad en el amor, el odio oculto en el corazón de Enzio. Acabamos de ver la amenaza que este odio hace pesar sobre el mundo entero. La paradoja ha alcanzado su plenitud: la única salvación del mundo es el cristianismo; pero el mundo rechaza el cristianismo; Enzio llega incluso a odiarlo en aquella a quien ama. Ninguna fuerza mediadora puede interponerse entre estos dos mundos que se aman y se odian. No obstante, el grupo de los ángeles portadores de la corona anunciaba una misteriosa reconciliación.

## IV. LA COMUNION DEL AMOR

El misterio de la coexistencia del amor y del odio en el corazón de Enzio es el nudo de la novela; pero, en Enzio, el mundo entero es amado por Verónica. Del mismo modo que a través de Enzio es preciso entrever el mundo moderno, a través de Verónica es necesario percibir un vínculo misterioso con el amor sobrenatural de la Iglesia por los hombres perdidos en este mundo de tinieblas.

### 1. La única salvación

El título de este parágrafo es todo lo que se quiera, salvo una trivialidad, pues Verónica ha «entrado en el mundo» para mostrarle el rostro del Redentor. Para ella, amar es descubrir ese rostro, y no otro, a aquel a quien ama, al mundo hacia el cual va. De todo corazón ha ido Verónica hacia los hombres, y ya hemos dicho cuán estrechamente ligado estaba todo su corazón al de Enzio.

El drama estalla ahora. Es el Padre Angelo quien lo expresa en una serie de cartas que van a jalonar el itinerario de Enzio y de su prometida. Jeannette le resume así las ideas del Padre, en una primera carta:

> Te he escrito recientemente que la situación espiritual de la cristiandad occidental le parece muy crítica. (...). Si lo comprendo bien, creo que considera la incredulidad como tan enraizada que ya ni siquiera se puede convertir a la mayoría de los hombres actuales, sino tan sólo salvarlos por el amor (KE, pág. 23; CA, pág. 19).

Cuando el Padre Angelo se enteró de que el prometido de Verónica no tenía fe,

> no se irritó por ello; ni siquiera pareció extrañarle, pues hasta tal punto le parece habitual encontrar ya sólo incrédulos en el mundo. (...) Me

> dijo: «Verónica ha tomado el único camino que todavía se nos ofrece: los creyentes deben entrar en total comunidad de amor (*Liebesgemeinschaft*) con los incrédulos. Deben evadirse de su piadosa seguridad para asumir el drama de los que ignoran a Dios y hacerles participar así de las gracias de que ellos se benefician». (...) Me dijo: «Escríbale que se confíe por completo al sacramento» (KE, pág. 133; CA, pág. 89).

Poco después, Verónica visita al deán. Él le enseña que, según la teología occidental, son los cónyuges los que se dan el sacramento del matrimonio. Verónica ve en ello una respuesta providencial a los consejos del Padre Angelo: el sacramento del matrimonio es el único que Enzio puede «recibir» aún, e incluso, en cierto sentido, «conferir». A los ojos de ella, esta doctrina de la Iglesia es la prueba de que el vínculo supremo entre los ateos y los cristianos es este sacramento del matrimonio, que, misteriosamente, hace que el incrédulo participe de las gracias sacramentales (KE, pág. 145; CA, pág. 97).

Verónica no aspira ante todo a su propia dicha; quiere comunicar, dar, manifestar la faz del Redentor a este Enzio al que ella ama y en quien, para ella, se resume el mundo al que es enviada. De entrada, la joven decide asumir el riesgo, salir de la «piadosa seguridad» y entrar «en comunión de amor» con su futuro esposo. Opta, con el Padre Angelo, por el riesgo sobrenatural. Pero ve también, en la persona del deán que la aconseja, que hay otra actitud de la Iglesia:

> El deán parecía, también él, subyugado por la enorme fuerza de la incredulidad actual. Pero, mientras que el Padre Angelo veía la salvación en el sacrificio de nuestra seguridad y en el amor, él, en cambio, la veía en la resistencia más encarnizada y en la disciplina personal (KE, pág. 147; CA, pág. 99).

Otro pasaje de una carta del Padre Angelo precisa aún estas dos actitudes cristianas posibles. Verónica, en efecto, ha escrito al Padre que su prometido rehúsa el sacramento y que ella, en consecuencia, ha aplazado su matrimonio, aunque permanecerá fiel a su prometido. El Padre Angelo no sabe que, luego, Verónica, habiendo cedido a la petición de Enzio

para que vaya a cuidar a su madre enferma, vive en casa de su prometido, y así, en cierto modo, ha construido el nido en la red de su cazador. Es preciso recordar estos detalles para entender bien el texto de la carta: la negativa del prometido no sorprende al Padre, pues actualmente —dice— se pasa de la «simple indiferencia» a la «hostilidad abierta»:

> A esta hostilidad se le puede oponer una actitud natural, pero también una actitud sobrenatural. En el primer caso, uno se separa de los ateos para preservar su propia alma; en el segundo, se permanece junto a ellos. La actitud natural está al alcance de todos; la sobrenatural, en cambio, será siempre inconcebible para la mayoría. Incluso cristianos piadosos —y quizá éstos sobre todo— la condenarán. Sin duda debe ser así: guárdese de criticarla nunca, sobre todo cuando esta actitud es adoptada por miembros de la Iglesia. La Iglesia sabe lo que debe hacer; ¡no dude jamás de su sabiduría milenaria! Muy pocos están a la altura de la actitud sobrenatural; en el fondo, sólo la gracia divina está a su altura. Desde el punto de vista humano, esta actitud comporta un peligro extremo: el de sucumbir. Pero su valor reside precisamente en esto (KE, págs. 302-303; CA, pág. 198).

Es indispensable distinguir exactamente aquí lo que es verdad esencial, profunda, y lo que está al borde del error puro y simple. El problema parece bastante mal planteado. La elección no se sitúa entre un comportamiento «natural» de prudencia, de resistencia y de disciplina, de separación con relación a los ateos, y un comportamiento «sobrenatural», el del «amor». ¡La Iglesia no elige un comportamiento «natural» cuando preconiza la prudencia! En las dos actitudes hay amor. Ambas se justifican por el amor de las almas: el que se «separa» de los ateos lo hace quizá para preservar su propia alma; pero lo hace también porque sabe que su vocación no está allí. Debe continuar dándose por las almas de los ateos; debe aceptar el amor reparador, por ejemplo el de las religiosas en sus claustros, aunque no entre nunca en contacto con el mundo incrédulo. En otros términos, que se permanezca o no cerca de los ateos, en ambos casos es preciso estar dispuesto a dar la vida por ellos.

Completamente distinto es el problema de la vocación individual, particular, en el seno de la llamada general a amar a los demás, no a pesar

de que estén lejos de Dios, sino porque lo están (KE, pág. 224; CA, pág. 148). Esta llamada concierne a todos los cristianos, pero hay diferentes maneras de realizarla: unos necesitarán permanecer en el recinto de la ciudad de Dios, se inmolarán en el silencio y en la soledad humanos; los otros estarán visiblemente junto a los ateos de este siglo, como Verónica, que no abandona a su prometido. Pero unos y otros deben practicar la doble virtud de prudencia y fortaleza. Por ambas partes hay, debe haber, prudencia —pues el hombre se deja demasiado pronto dominar por la presunción de arrostrar el peligro; la complicidad con el mal se introduce demasiado pronto en nosotros— y audacia, pues con excesiva comodidad nos resguardamos tras esas protecciones exteriores, esos muros de la ciudad de Dios que, muy pronto, dejan de ser los que Dios construye, y son, en cambio, los que elevan nuestra pereza y nuestro egoísmo.

Hay, pues, exteriormente, dos maneras de entrar en la total comunión de amor con los incrédulos modernos. En realidad, sólo son modalidades exteriores, vocaciones particulares —como la que se ejerce en el mundo y la que se ejerce en el claustro— de una misma vocación general. Y es preciso añadir que, del mismo modo que el que está «en el mundo» debe practicar la prudencia, el que está «fuera del mundo», por ejemplo en el claustro, debe practicar la fortaleza. Más esencialmente aún, cualquiera que sea su vocación, siempre llegará la hora en que el alma cristiana que acepta entrar en la comunidad del amor con los incrédulos experimente las angustias de la noche de los sentidos y del espíritu, y sufra el abandono en la noche que sufrió santa Teresa de Lisieux.

Hechas estas precisiones, podemos volver al tema fundamental del libro. La vocación particular de Verónica, la que ella va a elegir, será la de permanecer fiel a este ateo que se niega a casarse por la Iglesia y hacer bautizar a los hijos que nazcan. Verónica actúa así contra todas las reglas de la prudencia en materia de matrimonio entre cristianos y no cristianos. El deán se lo explica cuidadosamente en estos términos: no es sólo Enzio el que va a participar del mundo de ella, de su mundo de gracia; también ella participará, fatalmente, «del mundo de él, que está lejos de Dios, y es tan poderoso que la victoria es casi siempre suya» (KE, pág. 146; CA, pág. 98).

Es un caso límite —pero que, como dice Grenzmann, puede ser cotidiano— el que da pie a Gertrud von Le Fort para plantear el problema del diálogo entre cristianos e incrédulos. La actitud de Verónica es un ejemplo del único camino todavía accesible. Los hombres renegarán de la humanidad —por eso Verónica, durante su enfermedad, tendrá sueños en que los países visitados están privados de hombres, según la explicación que le da el Padre Angelo—, se destruirán a sí mismos (KE, pág. 337; CA, pág. 219); ni siquiera la muerte les hará volver a la idea de Dios:

> El misterio de la muerte moderna reside en que ya no es capaz de transformar a una alma que se ha apartado de Dios: prepárese a ver morir a seres humanos que no sentirán el menor deseo de reconciliarse con el Creador, ni el menor atractivo de una vida sobrenatural. Prepárese a descubrir que estos seres humanos rechazan incluso esta vida sobrenatural (*verklärte Existenz*), que el hecho mismo de pensar en ella les resulta más desagradable que la idea de la nada (*peinlicher ist als das Untertauchen im Nichts*) (KE, pág. 295; CA, pág. 194).

El texto alemán muestra mejor aún hasta qué punto toca el Padre Angelo aquí el fondo del problema del ateísmo: rehúsa éste toda «existencia» —en el sentido moderno del término—, toda manera de vivir la condición humana que no sea enteramente terrestre; rehúsa toda «transfiguración», toda superación «por arriba», de la existencia humana; identifica lo existencial con lo puramente terrestre. La idea de una «existencia sobrenatural» es más desagradable incluso que la de la nada en que uno se hunde con la muerte.

Volvemos a hallar aquí, en el fondo del ateísmo de Enzio, la repulsa de toda gracia, de todo don, de todo lo que no proceda de sí mismo. Para Gertrud von Le Fort, estos ateos son prácticamente inconvertibles. No hay más que un medio: no intentar ya convertirlos, sino amarlos, con ese amor que se pone en el lugar de los otros, que acepta sufrir por ellos, para obtener de Dios la salvación de este mundo. Es lo que hace Verónica al permanecer junto a su prometido; pero es lo que también hacen, desde siempre —no lo olvidemos—, los hombres y las mujeres de clausura. El

amor de Verónica, visto en esta perspectiva, cobra una profundidad extraordinaria.

## 2. «Se hizo pecado por nosotros»

Desde el principio de su encuentro con Enzio, desde antes de ser cristiana, Verónica se ha revestido así de su dolor, de su desamparo. Recuérdese la escena del Coliseo iluminado por la luna: la «callada tormenta» que sacude entonces al joven poeta, Verónica la siente caer sobre ella misma como «algo enorme y abrumador» (VV, págs. 139-140). Cuando, después de esta escena de espanto, en que los abismos del caos se entreabrieron ante los dos muchachos, Verónica cruza Roma dormida, cruza verdaderamente, a su lado, el mundo de Enzio, un mundo tenebroso, privado de sentido, oscuro, anónimo. Sin saber aún conscientemente que ama a Enzio, Verónica abraza estrechamente este mundo de horror, porque ya ha abrazado en su interior el destino del joven poeta. Es después de esta travesía de la Roma nocturna, cuyos monumentos ya no son más que el envés del caos universal; es después de haber sentido el alma negra de Enzio, cuando, al llegar a San Pedro durante la adoración nocturna, Verónica tiene el sentimiento de haber descubierto en el corazón del mundo una respuesta al caos, una respuesta de luz y de amor.

> Los terrores nocturnos del Coliseo volvieron a sobrecogerme. Hubiera querido huir. Sentía una aversión tremenda, pavorosa, casi hostil, hacia este lugar, como si el Amor Divino me hubiera engañado; como si, después de habérseme presentado infinitamente alegre y omnipotente, sólo fuera, en realidad, un dolor infinito; como si estuviera, incluso, mucho más profunda y terriblemente sujeto al desamparo del mundo que todos los demás amores (VV, pág. 163).

Al dirigirse al Foro después de morir su abuela, Verónica se ve sorprendida por una tempestad de arena que le parece misteriosamente significativa del desorden que hay en ella misma y de la amenaza que se oculta en el mundo. Se refugia entonces en Santa Maria Antiqua, como

había hecho mucho tiempo atrás, cuando su abuela había visitado el Foro con Enzio. Empujada por la tempestad de arena hasta la «capilla» decorada con una crucifixión que ya la había impresionado por su dolor, y ante la cual había llorado entonces, ahora piensa:

> Y aquí también volvieron a acosarme los recuerdos. Recordé cómo, en otra ocasión, mis infantiles penas se habían refugiado en este nicho; recordé mis terrores ante esta cruz y la impresión que había sentido al contemplarla, como si, en realidad, no llorara mis propias penas o las que amenazaban a mi abuela, sino un sufrimiento que se desbordaba sobre el mundo entero. ¡Qué fuertes eran el dolor y la muerte! Hasta el Amor Divino se había sometido a ellos (VV, pág. 266).

Así se ha cerrado el círculo: a partir del dolor de Enzio, que ella ha como revestido en su alma, Verónica ha tenido la revelación de un foco de luz y de calor, el del amor divino escondido en el corazón del mundo. Y he aquí, ahora, que este foco de luz y de calor parece, a su vez, haberse oscurecido. Parece haber cedido el puesto a las lágrimas, al abatimiento, hasta tal punto que Verónica tiene la impresión de que la muerte y el sufrimiento son los más poderosos.

Verónica debe asumir personalmente este sufrimiento: las almas están en estrecha relación mutua; se unen entre sí, como ya vimos en la escena del Coliseo. Es necesario profundizar aún y ver que el mal que hacemos a los demás nos lo hacemos también a nosotros mismos. Hay entre las almas un «puente» misterioso, un vínculo, que se manifiesta en el nivel profano —el de la angustia de Enzio, que Verónica asume tiernamente.

Un episodio anterior del *Velo de Verónica* cuenta, en efecto, cómo la joven —niña aún, pues sólo tiene dieciséis años— se había imaginado que su tía Edelgart había impedido que Enzio fuese a verla durante su enfermedad. No era verdad, como supo más tarde: era su abuela la que había prohibido la visita. Ignorándolo, Verónica se lo reprocha a su tía. Añade incluso, con una de esas inspiraciones de la malicia y de la maldad que son como el envés de las «gracias» de luz, que es su tía Edelgart

quien le ha impedido hacerse cristiana. Verónica comprende entonces que debe detenerse, no sólo porque acaba de mentir (si siente ya en este momento alguna inclinación hacia la vida cristiana, es gracias a su tía), sino porque sufre, como si, queriendo alcanzar a otro, se hubiera herido a sí misma con un sufrimiento «lúcido y punzante»:

> Lo sentía en un lugar donde nunca antes me había dolido. Era un sufrimiento totalmente extraño. Me resultaba tan desconocido como si no fuera mi propio sufrimiento, o como si alguien hubiera herido dentro de mí otro corazón (VV, pág. 114).

Este «otro corazón», este «sufrimiento que le es desconocido», es el afloramiento en Verónica de esa zona del alma en que participamos misteriosamente del destino de los demás. En cada uno de nosotros hay «otro corazón», hay esa abismal profundidad del alma donde podemos recibir la visita del amor, donde podemos descubrir que el mal que hacemos a los demás nos lo hacemos a nosotros mismos, porque, a los ojos de Dios, estamos unidos los unos a los otros.

Tan pronto como Verónica lee en los ojos de su tía ese «dolor enteramente desnudo y sin esperanza» (VV, pág. 115), comprende también que el sufrimiento de su tía Edelgart se hace suyo.

Uno de los temas del *Velo de Verónica* es, en efecto, mostrar que el destino sobrenatural de la tía Edelgart y el de Verónica están íntimamente unidos. Edelgart no ha aceptado nunca decir totalmente sí a la llamada del amor; se ha negado a medias. Verónica, al herir a su tía, acaba de desvelar, con un solo gesto, el drama de esta mujer: ha atraído a la muchacha hacia el cristianismo y, al mismo tiempo, la aparta de él porque ella misma rechaza la entrega total. Lo que importa aquí es la imagen de este puente entre las dos almas: en lugar de un vacío ampliamente abierto, de aquella «nada» entrevista por Enzio la noche del Coliseo y que Verónica había querido asumir con él, hay este vínculo oculto. Lo que Verónica lee en los ojos de su tía es su propio sufrimiento, el sufrimiento de una alma alejada de Dios; lo que experimenta en sí misma es la presencia de un puente. Será preciso que soporte, con su tía, un sufrimiento infinito, al cual nada de aquí abajo podría parecerse.

Era preciso recordar esto antes de volver a *La corona de los ángeles*. Desde el principio, como hemos visto, más allá del amor lleno de ternura que los une, hay entre Enzio y Verónica la vinculación de sus dos vidas. Arraigada en el gesto con que Verónica ha querido asumir la angustia metafísica de su amigo, la ternura amorosa de la joven se ha centrado, desde el primer momento, en esta voluntad de permanecer cerca del mundo, de abrazar de todo corazón y con todas las fuerzas del alma sus dolores y sus alegrías.

El tema de la travesía nocturna de Roma al lado del joven alemán reaparece en *La corona de los ángeles*. Ya en la noche de oración durante la guerra, Verónica había creído ver el rostro de Enzio como lo había visto en el Coliseo. Se había dicho, entonces, que debía tomar su propia alma en las manos como una lucecita para alumbrar a la de él en la infinitud de su abandono metafísico (KE, págs. 7 y 85; CA, págs. 9 y 59).

Enzio es ahora muy diferente de como era la noche del Coliseo. Una especie de máscara deforma su rostro: cuando entrevé que su amigo ya no experimenta la angustia metafísica de antaño, sino que ha encontrado en ella su camino soberbia y orgullosamente, Verónica, aterrada, quiere protegerse, preservárse.

Bastará, no obstante, que el joven le diga que «vaya a iluminarlo» —limitándose, en realidad, a un amable juego de palabras a propósito del blanco vestido de la muchacha— para que ella sienta de nuevo, como en Roma, que sus dos destinos se confunden (KE, pág. 24; CA, págs. 20-21). Se consagra entonces a él, como hemos dicho más arriba, y, al hacer esto, elige repetir, libre y espontáneamente, el «gran viaje nocturno»:

> —Enzio, le dije, ¿te acuerdas de aquella noche, hace años, en que me conducías a través de Roma? Volvíamos del Coliseo, perseguidos por sus sombras, hasta que vimos un altar resplandeciente de cirios encendidos. Me pareció enseguida que había recorrido contigo el mundo entero hasta su santuario más profundo. A partir de ahora recorreré de verdad contigo el mundo; a tu lado, he alcanzado a ver de nuevo un santuario en que todo lo inunda una luz sin fin. ¿Sabes lo que significa para mí: «a tu lado»?

Él respondió en voz baja:
—Sí (KE, págs. 92-93; CA, pág. 64).

Antaño, había sido Enzio quien la había conducido hasta San Pedro, hasta el santuario en que Verónica había entrevisto por vez primera el amor divino en el corazón del mundo. Enzio, sin duda, se había limitado a hacer un gesto material; él mismo, en aquel altar iluminado, no había visto más que la trivial realidad material, y, más tarde, el gesto de Verónica arrodillándose ante la Santa Faz había suscitado en él una especie de odio.

Pero si, aparentemente, Enzio no ha hecho más que ser la ocasión de este encuentro de Verónica con el amor divino, Dios ha preservado este «azar» que ha hecho de Enzio el guía inconsciente de una alma hacia la luz. Más tarde, en Heidelberg, al resolverse a amar para siempre a Enzio, Verónica se dispone a repetir con él el viaje a través del mundo; lo va a hacer realmente, y ya no sólo en sueños. Pero lo que se había producido antaño en Roma, como una anticipación misteriosa de su doble destino, se produce ahora de nuevo: es Enzio el que va a conducir una vez más a Verónica hasta el santuario iluminado, centro y corazón del mundo. Va a conducirla hasta allí porque, entre su alma y la de Verónica, hay, en virtud de la llamada que Enzio le dirigió durante la guerra, y también en razón del beso fraternal que Verónica dio al dolor y al abandono inscritos en este rostro humano, un lazo que ya no es posible desatar.

Sólo que, si Enzio sabe, o cree saber, qué significa «atravesar el mundo a su lado», Verónica, en cambio, no lo sabe aún por completo. Va a aprenderlo; va a entrar en el mundo de Enzio una vez más, pero a una profundidad de horror que no podía imaginarse en Roma. Misteriosamente, el envés de esta «travesía del mundo a su lado» consiste en volver una vez más, y definitivamente, al santuario del amor.

Los acontecimientos que van a producirse después de los felices encuentros en el castillo de Heidelberg no son más que la renovación, en el seno de la posguerra, del combate inexpiable entre el universo ateo y el universo del amor.

Después de su visita al deán de Heidelberg, Verónica cree, por un instante, ver realizarse de pronto la aproximación de su alma bautizada y la de su prometido: el sacramento del matrimonio, que se confieren los cónyuges, debe santificar en profundidad a Enzio, incluso sin que éste lo sepa. Le parece a Verónica que, si ella está unida a él por este «sacramento» del amor, la noche de la travesía será corta, y el altar iluminado de San Pedro permanecerá siempre visible. Pero Enzio rehúsa tercamente el matrimonio religioso; se niega a prometer educar a sus hijos en la fe católica. Verónica había soñado, antes de la visita a la catedral de Espira, verse conducida por su prometido hacia el altar del santo sacramento. Aunque sólo fuese material, el gesto habría adquirido un significado místico: habría sido una repetición del gesto de antaño, el viaje por Roma en que ella había sido conducida por Enzio hacia San Pedro iluminado.

Precisamente esta visita a la catedral de Espira y la noche atormentada que la sigue son la peripecia del drama: del mismo modo que antaño, en Roma, después de la muerte de su abuela, Verónica había tenido en Santa Maria Antiqua la impresión de que la cruz, tornándose gigantesca, cubría todo el mundo, y que era preciso llorar por el universo entero, en el sueño que la atormenta ahora, después de este viaje a Espira, la cruz se hace enorme. Enzio no ha hablado más que de «su» Imperio, que sería eterno. Verónica, por su parte, sabe que este imperio no es eterno; que sólo lo es el reino de Cristo, y con él las instituciones de aquí abajo, en la medida en que participan de lo eterno, o se tornan símbolos de lo eterno. Enzio rechaza la corona de espinas; sólo sueña con la corona de la victoria. Y en el andén de la estación, en un susurro, expresa su desprecio de esa masa, esa multitud «que se cree inmortal».

Así como en Roma, antaño, después del primer recorrido nocturno hacia la basílica iluminada, todo se había oscurecido en la aparente omnipresencia de la muerte y del sufrimiento, ahora Verónica, después de este primer viaje al «mundo de Enzio», viaje radiante y transparente, entra de nuevo bruscamente en las tinieblas: regresa místicamente a su jueves santo en San Pedro, a Santa Maria Antiqua. Descubre la cruz que domina el mundo; la descubre en este odio de Enzio hacia las masas. Vislum-

bramos aquí esos regímenes totalitarios en que el desprecio habita en el corazón de la sociedad, y sentimos en nuestros rostros el soplo del odio de Enzio hacia el mundo:

> Durante la noche que siguió a aquel día, tuve un sueño curioso, que me entristeció y me dio miedo. Me vi arrodillada sola en la catedral de Espira. (...) Sólo veía a Cristo coronado; pero, en vez de la corona real, su cabeza llevaba la corona de espinas. Parecía estar solo e infinitamente triste, como yo misma. De pronto vi una silueta que bajaba lentamente las gradas del coro y se dirigía hacia mí. Cuando estuvo cerca, comprendí que se trataba de Enzio. Llevaba la corona en sus manos, iluminadas por ella misteriosamente. Sólo lo reconocí por las manos, pues su rostro estaba absolutamente desfigurado, extraño y oscuro. Se detuvo junto a mí, y me acercó la corona:
>
> —Bésala, dijo; es la corona de mi imperio, que, en adelante, será también el tuyo.
>
> Mientras hablaba, sus manos se oscurecieron y la corona palideció hasta desaparecer, de suerte que ya sólo me era visible la cruz, que de pronto me pareció enorme. La vi eclipsar toda la nave, y también la silueta de Enzio. ¡Era como si ya no existiera nada en el mundo fuera de aquella cruz gigantesca! La besé, y luego me despertó un gran dolor (KE, págs. 176-177; CA, págs. 117-118).

Esta escena contiene en sí misma, como en un «átomo» aún no estallado, toda la continuación del drama; al mismo tiempo, se refiere a los sucesos ya recordados de *El Velo de Verónica*. En lugar de la corona real, con joyas y brillantes, que se halla en la catedral de Espira; en lugar de aquel amor divino, triunfal y ardiente, que había contemplado en la noche de San Pedro, Verónica ve ahora la corona de espinas, la Santa Faz, la diadema de dolor, como la había contemplado el jueves santo en San Pedro. Muy pronto desaparece también esta corona, y una cruz gigantesca parece cubrir y hacer desaparecer el mundo. Esta vez, no es «en visión» como va a revivir Verónica todo esto, sino en su carne. Su sueño se limita a transcribir en su alma, que vela mientras el cuerpo «duerme», el calvario que va a sufrir: en el seno de su amor radiante por el joven Enzio va a abrirse el abismo del odio.

Pero antaño, en Santa Maria Antiqua, Verónica se había arrodillado:

> Aquel viejo crucifijo, rígido y borroso; aquel crucifijo de la más devastada de las basílicas de Roma, tan vacía de oraciones como si ya no fuera más que el templo pagano de los amantes del arte (¡tan vacía y tan pobre como lo estaba a mis ojos mi propia alma!), me salió de pronto al encuentro con los brazos abiertos y me obligó a caer de rodillas. Al mismo tiempo, sentí como si alguien, con la rapidez de un relámpago, arrancara un velo de mi interior; y allí reconocí la misma imagen ante la cual estaba arrodillada, semejante a un estigma de amor: aceptado, negado, olvidado y, no obstante, incólume, porque este amor me había sido guardado (VV, págs. 267-268).

Ante la cruz de esta «basílica devastada», Verónica ha caído de rodillas. Esta vez va a aceptar el amor de Dios, porque, en un relámpago misterioso, ha reconocido en el fondo de sí misma la cruz que contemplaba en el muro de la basílica arruinada. Verónica «abraza» esta cruz, en el sentido de que acepta compartir los sufrimientos y la soledad del Redentor. Ya no tendrá miedo a esta soledad, a este triunfo aparente de la muerte.

Al abrazar la cruz, al aceptar incluso la muerte, Verónica salva a su tía Edel. Del mismo modo, en el sueño que sigue a la visita a Espira, abraza la cruz gigantesca. Siente entonces un gran dolor que la despierta, y ya no «dormirá» hasta aquel gran sueño del que saldrá para descubrir a su lado a un Enzio que, una vez más, la habrá conducido al «santuario», al ir a buscar él mismo al sacerdote que la curará.

Todos los episodios que siguen a la «noche de Espira» son, pues, una repetición de lo que ya había sucedido tiempo atrás en Roma. Ahora, no es sólo la muerte de su cuerpo ni los sufrimientos de la sensibilidad del corazón, ni la agonía del alma solitaria, lo que Verónica deberá vivir antes de ver rayar el alba de la salvación; afrontará incluso las ansias de la muerte del alma, se arriesgará a «hacerse pecado» para salvar a aquel a quien ama, para salvar a este «mundo» tan hondamente sepultado en el odio y en el ateísmo; aceptará «hacerse anatema» para salvar a Enzio.

Ruego que se me perdone la comparación; creo que es la única que verdaderamente pone de manifiesto el dramatismo final de la novela. El

mundo de Enzio que Verónica va a atravesar antes de volver a ver el amor divino ya no será tan sólo el del abandono metafísico —el joven ha superado o ha creído superar este estadio—; será esa «otra comunión», esa entrevisión del horror y del odio, el desamparo absoluto, cual si un cáncer corroyera su alma y su cuerpo.

Se recordará que Enzio no sólo rechaza el matrimonio religioso —lo cual inducirá a Verónica a retrasar su unión con él—, sino que, sobre todo, acaba por oponerse al tutor de Verónica. Manifiesta su odio y su fría rabia contra la «civilización cristiana» que este hombre representa. No se limita Enzio —y con él la mayoría de sus condiscípulos— a romper violenta y estrepitosamente con el mundo de cultura, con la herencia que rechaza, sino que maniobra para separar a Verónica de su tutor. No vacilará, con este fin, en hacer entrar en su juego a la celosa, a la superficial doña Tafetán. Es Enzio el responsable de la escena que separa de su mujer al tutor y provoca la partida de Verónica. Más aún, tratará de seducir, de hacer caer a su prometida envolviéndola en una red de pasión física. Deseará incluso que este viento tórrido y agostador, nacido únicamente de su voluntad, envuelva sin cesar a la joven. Cómplice de su madre, va a llevar a Verónica a vivir en su misma casa para cuidar a aquella a quien, años atrás, se le daba el nombre de «doña Nube». En realidad, doña Nube ejercerá un chantaje abrumador sobre Verónica, tratando de obligarla a casarse con Enzio antes de que ella muera. Enzio mismo no retrocederá ante el chantaje «con la muerte» cuando la joven enfermera esté, a su vez, enferma.

Verónica, en todas estas circunstancias, confiando en la gracia de Dios, fiel a su voluntad de abrazar las penas de su prometido, de abrazar su «mundo», que es también «un» mundo moderno, lleva a cabo su «viaje nocturno» hacia el «santuario»; corre el más grande de los peligros, el de perder su alma en el camino. Es la suya una audacia loca, inspirada por el amor que no calcula.

El punto culminante del drama se alcanza cuando, un día, Verónica le dice a Enzio que no es él el culpable, sino las «potencias», como, antaño, las que casi habían vencido a tía Edel. Enzio contesta que es ella la «demoníaca», al negarse siempre obstinadamente a casarse con él. En

medio de esta lucha en que Verónica se aferra a Dios —sin abandonar a su prometido— y Enzio se agarra a su mundo de fuerza y de violencia —sin abandonar a aquella a la que tanto necesita—, en medio de la lucha entre dos mundos distintos —el mundo de la gracia y el mundo del orgullo— y, sin embargo, misteriosamente vinculados el uno al otro, es Enzio el que pronuncia las palabras más atroces, pero también las que empujan a las decisiones últimas:

> Si crees en los demonios —dijo con una voz lenta, completamente alterada y casi lastimera, como la noche del claro de luna—, entonces te conjuro a que te preguntes quién me ha entregado a ellos. Por mi parte, sólo creo en un demonio, el demonio de la piedad (*Dämonie der Frömigkeit*) que no quiere sacrificarse, aunque esto lleve a los otros al infierno (*Hölle*) (KE, pág. 301; CA, pág. 197).

La situación se ha invertido, pues ahora es el ateo quien habla de infierno. Es Enzio el que confiesa tal amor por Verónica, que no puede vivir sin ella, y verse privado de ella sería para él un infierno. Así también, el mundo quisiera tener «consigo» todos los valores que da la gracia, pero sin la gracia. Enzio quisiera tener a Verónica, la desea, quisiera hacerla suya para aplacar su sed, para comunicarle su propia fuerza, hacerla partícipe de su mundo; pero la quisiera sin esa gracia que la habita. Por su parte, Verónica se identifica tanto con su vocación cristiana, desea tanto mostrar al mundo la Faz crucificada, que no puede dejarse desgarrar así, pues se destruiría. Ella quisiera tener a Enzio, pero amputándolo de un mundo cuya mortal falsedad conoce. Enzio, en cambio, se identifica tanto con ese mundo, hasta tal punto halla en él su razón de vivir, que abandonarlo sería destruirse a sí mismo.

Verónica elegirá entonces un camino vedado, en la loca esperanza de ir hasta el fin en el amor. Se arriesgará a casarse con Enzio sin matrimonio sacramental, incurriendo así en la privación de los sacramentos, comenzando por el de la Eucaristía, que ha sido verdaderamente el centro de su vida.

Cuando el Padre Angelo le habla de «perseverar» (*ausharren*) junto a Enzio, sólo piensa en lo que Verónica le ha dicho en su carta: que el

matrimonio se retrasa, pero que ella sigue siendo su fiel prometida. Es ella la que, acorralada en sus últimas trincheras, piensa en este último medio de «permanecer» junto a Enzio. Al obrar así, no tiene en cuenta el hecho de que el Padre Angelo desconoce el estado último de sus relaciones con su prometido (KE, pág. 203; CA, pág. 199). Si lo hubiera conocido, no habría escrito, sin duda, en el sentido en que lo ha hecho, pues aunque la teología del dominico es bastante ambigua, no hay que atribuirle, a pesar de todo, audacias que serían erróneas.

Verónica sabe «que ya no se la comprenderá; ni siquiera sabe si se la debe comprender» (*verstehen darf*) (KE, pág. 301; CA, pág. 197), lo cual indica que tiene plena conciencia de pisar un camino vedado. Cuando consulta al deán, éste le explica que su actitud la priva automáticamente de los sacramentos de la Iglesia. Ella, sin embargo, persiste en ver en su idea una luz divina; sigue pensando que, todavía aquí, la «corona de los ángeles» aporta una luz. Verónica interpreta, sin duda, el mensaje que ellos le transmiten (KE, pág. 306; CA, pág. 200); pero cree que debe aceptar esto «como un sacrificio (verse privada de los sacramentos) para que Dios tenga piedad del alma de su prometido» (CA, pág. 201). Por más que el deán le diga que ella se imagina poder rescatar el alma de otro perdiendo la suya, cuando le repite que participará (*teilnehmen*) de la privación de la gracia (*Gnadenlosigkeit*) en otro, de su alejamiento de Dios, de su estado de pecado, Verónica responde:

> ¡Eso es lo que yo quiero! Quiero soportar todo eso con él por amor a Cristo (CA, pág. 201).

Cuando el deán comprende que Verónica se mueve por «el amor de un indigno» y no por el deseo de ser dichosa, acaba diciéndole que «cree en la pureza subjetiva de su voto». Comprende que el renunciamiento de Verónica no es un renunciamiento ordinario; renuncia, en apariencia, a su situación religiosa, a su vida religiosa, pero este renunciamiento es, en sí mismo, «religioso»:

> Piensa usted realizar la imitación de Cristo por un acto de sacrificio y de sufrimiento (*einen Akt stellvertretenden seelischen Entbeh-*

> *rens und Leiden*). Creo en la pureza subjetiva de su voto (KE, pág. 309; CA, pág. 202).

Hasta aquí, el deán ve con claridad. Verónica obra de buena fe: interpreta la carta del Padre Angelo en el sentido de un renunciamiento a los auxilios espirituales, incluso a los sobrenaturales, a fin de participar así en la privación de la gracia que es precisamente el estado de alma de Enzio, la situación «religiosa» del mundo representado por Enzio. No lo hace por deseo de dicha subjetiva —en este momento, ya no siente por Enzio la menor ternura (KE, pág. 303; CA, pág. 199)— sino por decisión de sacrificarse por completo, hasta «arriesgarse a entregar su alma al enemigo más encarnizado de Cristo», pues quiere, como Cristo, que «abandonó el cielo», vivir del «amor de un indigno», perdonar lo imperdonable. Espera, cree que por este último sacrificio de su religión —pero sacrificio que es aún «religioso»— Dios tendrá piedad de Enzio. Repitámoslo: la pureza subjetiva de su voto es indudable. El deán ve que no convencerá a Verónica y no logrará modificar su decisión. Por lo demás, ella misma se ha hallado resuelta (*ich fand mich entschlossen*) (KE, pág. 304; CA, pág. 199) y con este estado de ánimo entra en el confesonario.

> Verónica sabe bien que, habitados por una seguridad miedosa, muchos cristianos no comprenderán, pues nunca piensan más que (*nur*) en la posesión de su beatitud personal (KE, pág. 301; CA, pág. 197).

La conducta de Verónica hace pensar en las palabras de san Pablo: «Quiero ser anatema, con tal de que mis queridos filipenses se salven». Subjetivamente, Verónica realiza un acto de caridad heroica cuyo valor se centuplica ante Dios, pues renuncia a la bienaventuranza, en la medida en que esta bienaventuranza le está destinada; renuncia a ella no porque reniegue de Dios, sino porque no quiere gozar personalmente de esta dicha sobrenatural, puesto que Enzio afirma que es esta bienaventuranza, esta piedad, la que lo lleva a él al infierno.

Nos asombra ver al deán continuar con su exhortación diciendo que él cree en la pureza subjetiva del voto de Verónica, pero que, a pesar de

todo (*trotzdem*), no está excluido (*nicht ausgeschlossen*) que, objetivamente, esté en el error (CA, pág. 202):

> Es decir que la invitación interior en que usted cree se basa en una ilusión: esto me parece incluso probable, pues Dios no puede pedirle que destruya su yo religioso, lo que sería inevitable si usted intentase la experiencia (CA, pág. 202).

No se debe decir que el error objetivo «no está excluido», ni que la ilusión de base es «probable», sino que el error objetivo es cierto y evidente.

Verónica ha querido entrar tan profundamente en el mundo de Enzio que, por él, quiere «hacerse pecado». Pero, objetivamente, interpreta mal las palabras de san Pablo, que sólo significan que Cristo, sin pecado, aceptó sufrir como los pecadores lo que merecen sufrir los pecadores. Verónica cree que es preciso ir más lejos aún. No obstante, debe saber que, si persiste en sus intenciones, la Iglesia ya sólo podrá recomendarle una última gracia, de la que ella no dispone, sino que Dios se ha reservado (KE, pág. 309; CA, pág. 202).

### 3. Hasta las fronteras de la nada

La continuación del relato es rápida. Los acontecimientos se condensan y el ritmo se acelera. Desde el fin de la misa, cuando Verónica comprende que ya no puede comulgar —al menos ella piensa, desde este momento, que ya no puede volver a hacerlo—, siente que ya participa de otra comunión, la comunión con el mundo de Enzio (KE, pág. 310; CA, pág. 203). Muy pronto perderá toda esperanza en la fuerza de este último sacrificio, más allá del cual no hay nada. Sin duda tiene la sensación de que Dios ha admitido su sacrificio —no olvidemos que, subjetivamente, obra de buena fe, y esto es lo esencial aquí—, pero enseguida pierde toda confianza en su eficacia. Y se desanima. Cuando le dice a Enzio que también ella es «una miserable como él», Enzio no vacila; al contrario, no puede ocultar un acento de triunfo en su propia voz. El ser interior de

Verónica se derrumba; ya no experimenta su fe más que como un desamparo infinito. Por una especie de sortilegio, comienza a descubrir el sentido de toda una serie de manifestaciones de los incrédulos que la rodean, manifestaciones que hasta entonces nunca había comprendido realmente, pues no se puede comprender a fondo la incredulidad si no es comenzando al menos por ser incrédulo uno mismo. Ha perdido la impresión de tener esa protección sobrenatural que la gracia nos otorga, esa armadura espiritual de que habla san Pablo. Como un tabique demasiado delgado, sometido a una presión demasiado fuerte, la cámara interior de su alma —esa cámara secreta que ella veía antaño unirse a la de Enzio, en el amor— ahora se rompe y vuela en pedazos. Verónica descubre con espanto en sí misma, como grabadas con un hierro candente, ciertas afirmaciones que ahora reviven, proliferan, parecen hacerse verdaderas: le parece que «el cristianismo ha llegado a ser inconveniente para espíritus de valor». Estas palabras las vive ahora desde el interior, pues tiene como la sensación de que toda la ironía de Enzio contra su fe se ha trasladado a ella:

> Era como si llevara en mi pecho un corazón extraño, que no obedeciera ni a Dios ni a mí. Me sentía totalmente entregada a este corazón, que no era el mío (KE, págs. 314-315; CA, págs. 205-206).

Mientras que, antaño, había entregado su corazón al sufrimiento de los demás, ahora es un corazón extraño el que la habita: revestir el «pecado» es «perderse a sí mismo». Mientras que, antaño, era Verónica la que temía que Enzio desapareciera y se le escapase, ahora es ella la que se escapa a sí misma. Piensa en unas palabras de su tía Edel:

> El alma del hombre sólo es conservada en el gran Todo por la misericordia de Dios, y, tan pronto como se desprende de él, ya no es posible reconocerla. Entonces ya no es nada más que su propio fantasma (KE, pág. 315; CA, pág. 206).

Verónica sufre aquí las pruebas de los santos. Por eso tiene la impresión de que su ser espiritual se destruye:

> Me hallaba en una disposición de ánimo análoga a aquella en que me encontraba después de haber cruzado, al lado de Enzio, la Roma dormida (KE, pág. 316; CA, pág. 206).

Ha vuelto, en efecto —al menos así lo cree—, al estado en que se hallaba antes de su conversión, al cruzar la Roma nocturna. Pero entonces aún no había conocido a Cristo. Ahora que Lo ha conocido, ya no Lo conoce, o cree que ya no Lo conoce. El círculo se cierra, termina el ciclo: ha tenido tanto éxito en identificarse con el mundo de su prometido, que ahora se siente «separada de sí misma y abandonada sin defensa». «Ahora era a través de la Alemania dormida por donde yo caminaba» (KE, pág. 316; CA, pág. 206). Sí, el viaje a través de la Alemania dormida, el viaje a través de este mundo moderno dormido, entregado a todas las tormentas de esta tierra; el viaje al fin de la nada, es una repetición crucificante de lo vivido por Verónica tiempo atrás, al ir del Coliseo a San Pedro. El mundo, esta vez, le parece precario (*fragwürdig*) y, al mismo tiempo, amenazador, extrañamente apartado del hombre, pues sólo subsiste el juego de fuerzas antagónicas: «el altar iluminado ante el que había concluido mi paseo con Enzio (durante la famosa noche de Roma) ya no existía» (KE, pág. 317; CA, pág. 207). Verónica ha pasado a otra «comunión».

Si Verónica está así destruida, abandonada, sin ayuda, sin alma, al juego de las fuerzas antagónicas, es porque ahora sabe, en su carne, qué es el mundo privado de Dios. En realidad, si ella lo siente como «sin alma», como «precario», es porque, en lo más profundo de ella misma, hay como un tenue resplandor, la presencia de Dios, secreta, oculta, que ilumina el universo en que ella está: Verónica sólo puede percibir el «mundo de Enzio» como inhumano porque sigue participando de la luz de la gracia. Enzio, en cambio, no comprende nada de todo esto; para él, el mundo de las fuerzas antagónicas, el universo de los vencidos que se vengan y combaten, el entramado de victorias y derrotas que es la sustancia de la historia, todo esto es «natural». El martirio de Verónica sólo es posible porque, a pesar de todo, aunque viva como si hubiera asumido el alma de la incredulidad moderna, la gracia permanece en ella.

Enzio parece minado por su victoria. Ya no habla nunca de matrimonio. Ya ni siquiera parece alegre, como si su victoria sobre su propia vida religiosa lo destruyera a él mismo. Parece amenazado. Con frecuencia Verónica le toma las manos y le dice suplicante: «No nos destruyas, a pesar de todo, a los dos, a ti y a mí». Verónica no obtiene siquiera aquello por lo que ha consentido este sacrificio: su prometido permanece sombrío; lo está cada vez más; se destruye a sí mismo.

Al fondo del abismo se llegará en el episodio del suicidio de Starossov, que ya hemos evocado, y que hace aparecer, en Enzio, «el odio en el amor». Sin duda es preciso ver que, esta vez, nos encontramos con el mismo episodio en el plano de su mayor profundidad: el sacrificio de la joven no sólo no «convierte» a Enzio, sino que produce el efecto contrario.

Cuando Starossov entrevé que Verónica se ha pasado a «los que ya no creen en el amor que se manifiesta en Jesús», descubre que su odio a la fe cristiana tenía la necesidad secreta de que todavía hubiese al menos un cristiano. Curiosamente, se sentía seguro, en su odio, como si una parte de sí mismo, oculta, se tranquilizara misteriosamente susurrando a otra parte de sí mismo, igualmente oculta, que seguía habiendo un recurso. Cuando el desdichado se entera de que también Verónica ha abandonado, tiene la sensación de que, esta vez, todo ha terminado, que ya no hay más que la «masa», la fidelidad ciega y salvaje a lo que ya no tiene ningún sentido (KE, pág. 324; CA, pág. 211).

Este enfoque revela que la violencia del odio a Dios sólo tiene «sentido» si subsiste al menos un cristiano. El día en que ya no hubiera en el mundo ningún creyente, el universo tan sólo sería puro sinsentido; sería, literalmente, «incalificable», como diría Gabriel Marcel. Los cristianos y los ateos están hasta tal punto vinculados, que es preciso que haya cristianos para que los ateos tengan como el valor de continuar en su nihilismo.

Starossov ve, pues, que Verónica está quitándole el valor que le queda. Está a punto de tornarse infiel, de renegar de su ateísmo, cuando, unos instantes más tarde, tendrá con Enzio, que lo había convertido en lo que era, una discusión terrible, y se suicidará. A pesar de todos sus

esfuerzos, aunque Verónica le dice que, al maldecir a Enzio, la maldice también a ella, pues «¡No somos seres aislados, somos amor!» (*wir sind nichts Einzelnes, wir sind Liebe*) (KE, pág. 330; CA, pág. 215), Starossov no dirá nada.

Es entonces cuando Verónica, después de haber aceptado una vez más identificarse con Enzio, incluso en su pecado, contempla cara a cara el «misterio de iniquidad»: Enzio se niega a ir a buscar un sacerdote para Starossov; declara fríamente que no quiere perdón; algo inhumano e inexorable se perfila entonces en su rostro, ese aspecto inhumano que se repetirá en miles de ejemplares en los verdugos de los campos de concentración:

> ¡Dios mío! ¡Jamás olvidaré el horrible espectáculo del que fui testigo! Quienes nunca han presenciado semejante escena no pueden imaginarse hasta qué paroxismo puede ser llevado el mal. Ya no tenía delante de mí a un ser humano; ya no tenía que habérmelas con Enzio, sino con el misterio de la iniquidad (KE, págs. 329-330; CA, pág. 215).

Verónica entra entonces en ese mundo en que ya no hay seres humanos:

> Sucumbieron los últimos baluartes de mi personalidad; las fuerzas malignas se precipitaron en ella sin hallar la menor resistencia y acometieron simultáneamente a mi cuerpo y a mi alma. Los médicos no pudieron hacer nada. ¿Cómo habrían podido aún salvarme manos humanas, si yo ya no estaba en el plano en que puede ejercerse el poder del hombre?
>
> Antaño, mis noches de enfermedad se asemejaban a un horrible viaje a través del mundo de Enzio; ahora, había llegado al fin de este mundo: se abrieron las puertas del infierno, de un infierno que no se parecía en nada a la idea que suelen hacerse de él las almas piadosas. No se descendía a él; era él el que subía. Vi sus llamas, que venían de la llanura del Rin. Ya una humareda negra manchaba las piedras de mi ciudad natal. El más bello de todos los puentes se derrumbó sobre el río. Llegaba a mis oídos el crepitar del fuego, que se acercaba. Nadie impedía su avance, nadie podía hacerlo, pues ya no había en el mundo

> seres humanos. Ya no había en él más que la última, la horrible soledad (KE, pág. 331; CA, pág. 216).

El infierno no es un «lugar» en algún sitio del mundo o más allá del mundo; es un estado, es la imposibilidad de amar. Es el mundo del odio, el universo convertido en soledad, en despoblado, en nada, «pues ya no había hombres en la tierra». No se «desciende» al infierno; sube él hacia nosotros, pues no es sino la consecuencia del pecado del hombre, rey de la creación, que acaba estando por debajo, incluso, de la materia. El reino del hombre ha llegado entonces a su fin; su poder sobre el mundo ha sido destruido: desde las subterráneas y oscuras profundidades del caos, en una especie de fin del Crepúsculo de los Dioses, las fuerzas de muerte irrumpen libremente; muy pronto sólo quedará la horrible soledad, la NADA.

El altar iluminado de San Pedro, entrevisto antaño, no existe ya para Verónica. Ha llegado al fin de su viaje a través del mundo de Enzio, a través del mundo moderno: su amor, en este nuevo «viaje al fin de la noche», la ha conducido a las fronteras del no ser.

## V. EL REGRESO AL SANTUARIO

Y sin embargo... Si Verónica ha vivido este viaje en medio de las ansias de la nada, es que la luz de Dios velaba en ella para hacerle ver este mundo de Enzio como el envés, la caricatura, la negación de un mundo verdadero, el mundo de Dios. Dios no ha abandonado a la alocada niña que, generosa e imprudente, ha querido repetir el viaje de antaño, en la Roma nocturna del Coliseo. Aunque, en sí mismo, su gesto sea una locura, un pecado, el Señor sabe que su hija sólo ha querido «amar hasta el fin», no a este mundo en cuanto pecado, sino al pecador en este mundo, al pecador ligado a este mundo, hasta tal punto que su caída definitiva es también la destrucción del mundo.

En el momento en que Enzio, en el colmo del odio, golpea como una maza a aquella a quien ama; en el momento en que también él concluye su viaje al fin de su propio mundo, está ya vencido: su rostro parece inhumano, resuelto, pero al mismo tiempo «horriblemente pequeño y próximo a la nada» (*entsetzlich klein und nichtig*). Le parece a Verónica que sobre la frente de Enzio pesan alas negras que lo oprimen: jura sin cesar, pero en su aspecto, inexorable él mismo, aparece una especie de conmovedora impotencia (*etwas erschütternd Ohnmächtiges*) (KE, pág. 329; CA, pág. 214). Se acerca el momento de la victoria del demonio; pero, como en el Calvario, esta victoria es sólo aparente: Verónica ha tomado sobre sí la maldición de Starossov, a fin de proteger por última vez a aquel a quien, años atrás, en la campiña romana, en el Coliseo, quiso salvar del caos que amenazaba a su alma:

> Los demonios parecían haber ganado (KE, pág. 330; CA, pág. 215).

Entonces, sin duda, se precipitan contra Verónica. La hunden en esa enfermedad que ningún médico puede curar, y que no es sino la desintegración de la persona humana por las fuerzas del mal. Pero, con esta

enfermedad, Dios mismo ha mostrado que el camino que Verónica había querido seguir estaba prohibido; manifiesta ahora que no se puede traspasar este límite, esta frontera sagrada, la que separa el mundo del ateísmo y el mundo de la gracia: «Hay que ir tanto como sea posible al encuentro del mundo; pero, al mismo tiempo, hay que abstenerse de lo que está prohibido» (Walter Grenzmann, *Vie intellectuelle*, dic., 1954, pág. 49).

Es Jeannette, aquí también, como en *El velo de Verónica*, el instrumento de la salvación: tan pronto como llega desde Roma a la cabecera de Verónica, enferma de muerte, declara que es preciso dar la unción de los enfermos a su «espejito» y hacerla «comulgar» en el cuerpo y en la sangre de Cristo. En el momento en que recibe la unción, en el momento en que comulga en Cristo, Verónica comprende que su viaje a través de Roma dormida, a través del mundo de Enzio, aquel viaje que ella creía concluido, en el caos, no ha terminado aún. Una vez más, entrevé el corazón del mundo, siempre presente, el amor de Cristo, la Santa Faz, la Eucaristía; vuelve a ver San Pedro iluminado. Se sumerge entonces en un sueño que, como el del primer hombre en el Paraíso, es sueño de vida y no de muerte. Los dos cirios, la sabanilla blanca, el crucifijo encima de la mesa, ya no son sin duda el altar inmenso de San Pedro, iluminado por cientos de cirios, pero son ciertamente el fin del viaje por el mundo de Enzio: es el reflujo de las fuerzas de la nada, la huida de los demonios (KE, pág. 333; CA, pág. 217).

Enzio ha cedido. ¿Cómo? Es el secreto del amor. El amor de Verónica lo ha hecho permanecer casi día y noche en el pasillo que lleva a la habitación de Verónica. Cuando Jeannette declara que es preciso administrar los sacramentos a esta niña, Enzio se levanta, «pálido y mudo, para ir a la rectoral»: es una «liberación para él poder hacer al menos esto por Verónica», pero es también para él «una penitencia sin precedente». Sin duda ha sido preciso que Verónica estuviese al borde de la muerte para que él se decidiera a dar este paso; pero lo ha dado (CA, pág. 219). Así ha salvado a Verónica; la ha llevado de nuevo al santuario:

> Era, pues, la mano de Enzio la que, como yo había creído siempre, me había llevado al santuario. Y, esta vez, lo había hecho consciente y voluntariamente. ¡Qué misterio tan conmovedor y maravilloso! (KE,

págs. 336 y 340; CA, pág. 221; el texto francés, pág. 221, contiene una errata; traduce *Heiligtum* por «*sainteté*» [santidad], ocultando así el tema del Coliseo-San Pedro, que es aquí, una vez más, determinante).

Es cierto que no comparte la fe de Verónica —no estamos leyendo una novela «edificante» o «moralizadora»—, pero acepta las condiciones de la Iglesia para su matrimonio. Este matrimonio hará entonces misteriosamente que el joven participe en el mundo de Verónica. La negación total queda, a su vez, negada, porque, al aceptar lo que la Iglesia pide, es quebrantada la roca que quería aniquilarlo todo; la roca que quería destruir todas las demás rocas y también la de San Pedro, se ve ella misma destruida.

Verónica va a perdonar ahora lo imperdonable, «pues es en el perdón de lo imperdonable donde el hombre se aproxima más al amor divino» (KE, pág. 340; CA, pág. 221). Al mismo tiempo, el amor ha trastocado todas las perspectivas. Si, antaño, la oración de Verónica le había valido la vida a Enzio, ahora es Enzio quien ha «salvado» la vida de Verónica:

> También tú me has traído la vida, murmuré. Tú me has enviado el amor de Dios cuando yo luchaba contra la muerte (KE, pág. 341; CA, pág. 222).

Y es cierto que, esta vez, libremente, Enzio ha llevado a Verónica al Santuario de la Iglesia. En este minuto en que ella está de nuevo con él, Enzio comprende que el amor humano de Verónica por él ha muerto. Así lo cree, al menos. Sabe que sólo por el amor mismo de Cristo puede aún amarlo a él su «espejito». Y llega a decir que ésta es la única esperanza que le queda de ver florecer de nuevo el amor de Verónica por él. Pues bien, este amor, que ha pasado por la muerte, vuelve a florecer. He aquí que la joven se sienta por primera vez en su cama, ella sola, sin ayuda de nadie. Dios le devuelve su amor por Enzio, por mediación de Enzio, según ella. En efecto: a este ser que le dice que se ha destruido a sí mismo en igual medida en que la ha destruido a ella, que su vida está perdida, que él es un hombre acabado (CA, pág. 222), Verónica le contesta:

> Si tu vida está perdida, toma la mía; todo lo mío es tuyo (KE, págs. 342-243; CA, pág. 223).

La promesa de los ángeles se ha cumplido; el nombre de Verónica queda una vez más elucidado: la derrota de Dios, la Santa Faz coronada de espinas, aparentemente pisoteada y destruida, está ahora misteriosamente clara. Es el alba de la resurrección (KE, págs. 338 y 340; CA, págs. 220 y 221):

> Ya no debía haber, para él y para mí, más que una sola y misma existencia —para siempre (KE, pág. 353; CA, pág. 223).

## VI. EL MISTERIO DE LA IGLESIA EN EL MUNDO

*El velo de Verónica* forma parte de la serie de libros que Gertrud von Le Fort consagró al tema de la Iglesia. Es indudable que Verónica, que va al mundo para manifestar, para mostrar la faz del Redentor crucificado, simboliza también a la Iglesia. La soledad del cristiano en el mundo moderno, de la que le habla su tutor (KE, pág. 187; CA, pág. 124), representa también el aislamiento aparentemente total de la Esposa de Cristo ante aquellos hombres que quieren «hallar» su camino ellos mismos, en el caos. La Iglesia ha sido profundamente desposada por Cristo; lleva en sí la imagen de la Santa Faz. El corazón de este mundo es este amor que vence las tinieblas del caos, pero que al mismo tiempo se oculta, se vela, casi se identifica con las tinieblas mismas y, en esta aparente derrota, triunfa. Es la Iglesia la que debe manifestar al mundo este doble rostro del amor eterno, este doble rostro que sólo es uno, pues las tinieblas son el envés de la gloria, y la gloria es el envés de las tinieblas. A todo lo largo de su aventura, Verónica permanece profundamente unida a Cristo: nunca es abandonada por él, nunca lo abandona ella. Hay unidad de destino entre ella y el Salvador Crucificado. Pero, al mismo tiempo, Verónica tampoco abandona al mundo.

Ama profundamente a Enzio. También aquí hay unidad de destino, comunicación de alma a alma. También la Iglesia debe «desposarse» con el mundo, debe manifestarle el verdadero amor, comunicárselo. La Iglesia está dividida entre su Señor y el mundo, no porque pacte con el mundo, sino porque sabe que sólo tiene sentido como misionera enviada al mundo, y sabe también que sólo la predicación basada en el amor puede conquistar las almas y los espíritus. En este mundo secularizado, debe ir al encuentro del mundo, tan lejos como sea posible.

Verónica comprenderá muy pronto que es la majestad misma del sacramento la que ha provocado en Enzio el sobresalto de odio (KE, pág. 206; CA, pág. 137). Enzio y ella son irremediablemente diferentes.

También la Iglesia sabe que en la medida en que quiere introducir al mundo en el amor de Cristo suscita un aumento de odio contra ella, como antiguamente Cristo.

Sólo queda entonces el amor que repara, que sufre a causa de y por los otros. Verónica ha sido marcada en su alma por la faz dolorosa del Salvador: salva a su tía Edel aceptando, en el momento en que la cruz se blande sobre ella, la muerte. También por Enzio sufrirá el martirio. La Iglesia, como esposa del Salvador, sufre violencia y completa en su Cuerpo «lo que falta a la pasión de Cristo».

Hay, no obstante, un límite que no puede ser transgredido. La enfermedad de Verónica, al fin del drama, nos hace ver que Dios protege a su hija, la detiene en el camino que lleva a un callejón sin salida. Enzio no se ha convertido; se limita a aceptar las condiciones de la Iglesia para su matrimonio con Verónica. Esta debe, pues, seguir amando a su prometido, muy pronto su esposo, y permanecer separada de él por todo el abismo que se abre entre el ateísmo y la fe. Pero es necesario detenerse aquí: no es lícito abandonar la propia salvación eterna para salvar una alma; es preciso confiar esta alma a la misericordia de Dios.

También la Iglesia debe vivir en contacto con el ateísmo. Debe esforzarse de continuo para manifestar al mundo, con su sufrimiento y su amor, que quiere salvarlo, que está dispuesta a darlo todo por el mundo pecador y entenebrecido; pero no puede hacer lo que está vedado: debe amar a estos pecadores, de los que está separada por la sima del ateísmo.

Amor a los pecadores y a los incrédulos, amor hasta la entrega total en el sufrimiento; pero, al mismo tiempo, en el seno de este amor, atención a este abismo, que la Iglesia debe respetar. Amor en la soledad y soledad en el amor. No se puede amar verdaderamente si no hay unidad del espíritu, unidad de las almas en una esperanza común de salvación. Habrá siempre en el mundo una soledad radical mientras haya incrédulos que sigan negándose a reconocer la faz impresa en el «velo de Verónica». Los que se imaginan que la desunión en el modo de concebir la vida, el divorcio de los espíritus, es algo secundario en el amor, se equivocan. La historia de Verónica y Enzio nos ha revelado un amor en que se dan todos los hechizos románticos, se anudan todos los lazos profundos, co-

menzando por los que trenza una adolescencia vivida en común. Según la sabiduría de este mundo, nada les falta a estos amores. Y, no obstante, les falta todo, pues carecen de la unidad del Espíritu, de la unión en la misma fe, en el mismo amor. Hay aquí soledad en el amor, porque falta la unidad del Espíritu; pero hay también amor en la soledad, porque el vínculo entre Verónica y Enzio resulta así más fuerte.

Este vínculo es entonces el olvido de sí en el sufrimiento; es amor de benevolencia total, en la que el amante no se busca a sí mismo. Pero, naturalmente, esta soledad es muy diferente de la que experimentamos en Malraux y en Simone de Beauvoir. La Iglesia sabe, Verónica sabe que, más allá de este amor que al mismo tiempo separa y une, hay un tercer término, un tercero que también ama. La Iglesia, frente al mundo al que ama, pero del que se sabe separada por el abismo de la desunión en el Espíritu, sabe también que puede, que debe confiar en una «gracia extrema», una última gracia (KE, pág. 310; CA, pág. 202), de la que ella no dispone, pero que existe. No aparecería la desunión entre Verónica y Enzio si no hubiera también, en profundidad, unión, amor, preordenación mutua entre ellos. El divorcio entre la Iglesia y el mundo no se manifestaría como divorcio si no hubiera preordenación de la Iglesia con relación al mundo y del mundo con relación a la Iglesia. Por permanecer fiel a lo que ella es, la Iglesia provoca sin duda la desunión, pone de manifiesto el abismo entre ella y el ateísmo moderno. Mas, si la Iglesia desapareciera, o pactara con las doctrinas de este mundo pecador, muy pronto todos los hombres estarían perdidos, ahogados, entregados a «lo que ya no tiene sentido». Misteriosamente, es necesario que Verónica, y la Iglesia, a la que ella representa, sigan creyendo en el amor que se manifiesta en Jesús, para que hasta la rebelión de un Starossov cobre sentido (KE, pág. 324; CA, pág. 211).

Así, es preciso que la Iglesia exista, para que la rebelión misma pueda producirse. El mundo ateo es «parásito», como vio profundamente Blondel: vive en realidad, secretamente, del árbol que lo sostiene; al que niega, pero que le permite existir. Esa es la razón de que el odio que separa a Enzio de Verónica no sea más que el envés del vínculo más profundo que lo orienta hacia ella. No se odiarían si no estuvieran prome-

tidos a un amor todavía más grande. Parece, pues, que en el dilema «soledad en el amor o amor en la soledad» el lema final es «amor en la soledad».

Ser humilde ante los demás, estar con ellos, decir «nosotros» con aquellos a quienes amamos, esto es vencer la soledad, esto es amar. Este amor no es posesión, no es evasión a un mundo de fantasía, o de nostalgia; es, por el contrario, afrontamiento de la condición concreta de la vida.

Nada puede, humanamente, unir y fundir en el fuego de una misma llama el mundo de Enzio y el mundo de Verónica, el mundo de la incredulidad y el de la fe. Pero estos dos mundos están misteriosamente unidos en la mirada de Dios. La alocada generosidad de Verónica es un reflejo del ardiente deseo que atraviesa toda la obra de la autora: reconciliar a los cristianos desunidos, reunir a los pueblos en un imperio que sea eterno en la medida en que refleje simbólicamente aquí abajo la eternidad de Dios. A los ojos del hombre, a los ojos, incluso, de la sabiduría de la Iglesia guardada y protegida por Dios, el divorcio entre la Iglesia y el Mundo es irremediable. Y, sin embargo, la Iglesia ama a ese mundo de los pecadores, al que debe salvar, y ese mundo, misteriosamente, no puede apartarse por completo de la Iglesia. Hay muchos que, estando en la Iglesia, no están realmente en ella, y hay también muchos que, pareciendo no estar en ella, sí lo están, decía Orígenes. Es posible que Enzio esté ya secretamente en la Iglesia, y que ésta sólo deba sufrir la persecución aquí abajo para asegurar mejor la presencia en el cielo, al lado de Verónica, de este Enzio, de este mundo bárbaro e inhumano que está destruyendo a nuestro siglo.

He aquí por qué, a pesar de la separación que parece triunfar, las últimas palabras son para dar la razón a la corona de los ángeles. He aquí por qué nada está perdido, pues tiene razón la canción anónima, que no dice: *Ich gehe IMMER, wann ich gehe*, «Me voy SIEMPRE cuando me voy», sino, para indicar que la separación es el envés de la unidad de Dios: «No me voy NUNCA cuando me voy», *Ich gehe NIMMER, wann ich gehe*.

# EPÍLOGO

Cuando las ciudades duermen aún en su lecho febril, y las mudas aldeas, en el vaho de los campos,

Cuando aún no se mueven los animales, y la soledad del Señor reposa sobre el mundo,

Ya elevas tú la voz entre las sombras, como se alza el espíritu en la materia ciega.

Sacudes la somnolencia de tus miembros y luchas en lo oscuro con el espanto de la hora.

Pues los pecados de la noche son como miasmas venenosos, y el sueño de los seres, como pesadez de muerte.

Nadie sabe si amanecerá de nuevo.

Pero tú enciendes tu alma para que preceda a la aurora como un rayo de esperanza.

Te postras ante el Señor, antes que caiga el rocío.

Elevas hacia él el júbilo de tu corazón, antes que las alondras se remonten; con tu júbilo ahuyentas todo miedo, en honra de tu Creador.

Lavas en tus himnos el rostro de la tierra; báñaslo en tu oración, hasta dejarlo sin mancha;

¡Y lo presentas al Señor como un semblante nuevo!

Y el Señor rompe su soledad y te recibe en sus brazos de luz... Entonces todo el mundo se despierta en su gracia.

G. Von Le Fort, *Himnos a la Iglesia*

# ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS


Acerete, Julio C., 12.
Agesta, C., 11.
Aguilera, M.ª Cleofé, 14.
Agustín, san, 189, 249.
Alajouanine, Th., 143.
Alonso, Rodolfo, 11.
Antonioni, 94.
Arbó, M.ª T., 13.
Arias, Valentín, 11.
Aristóteles, 130.
Armada, Javier, 13.
Arnim, Achim von, 290.
Avenard, E., 231.

Balart, Vicente, 13.
Ballester Escales, R., 12 s.
Baudelaire, 160 s.
Beauvoir, Simone de, 349.
Benito, san, 24, 122.
Béranger, Jean, 90, 92 s.
Bergman, Ingmar, 9, 12, 15, 17 s., 25, 65 s., 71, 89-139.
Bergson, 24, 82, 87, 107, 120, 239.
Bernanos, 111, 165, 190, 233.
Bernárdez, Aurora, 12.
Bignozzi, Juan, 11.
Bizcarro, Gil, 14.
Blondel, 14, 131.
Bosch, M., 12.
Bosch Barrett, M., 13.
Brentano, Bettina, 290.
Brentano, Clemens, 290.
Brines, Paula, 11.
Bullrich, Silvina, 13.
Bunyan, 23.
Burnevich, Jos, 90, 96, 129, 136.
Butler, Samuel, 152.

Camus, 92, 162, 301.
Cano, José Luis, 12.
Capmany, M. Aurelia, 11.
Caravaca, Fr., 13.
Castro, Carmen, 13.
Chuzeville, Jean, 282.
Ciro, 21.
Claudel, 152, 184, 249, 299.
Cocteau, 137.
Colette, 149.
Collazos, Oscar, 11.
Conte, Rafael, 11.

Daniélou, Jean, 90, 121.

Delmas, Chantal, 11.
Detraux, Christine, 19.
Díez-Canedo, Enrique, 12.
Dolben, Dingby, 152, 175, 177.
Dostoyevsky, 112, 134, 147 s.
Du Bos, Charles, 161, 310.
Duhamel, Goerges, 173, 184.
Duras, Marguerite, 9, 11, 15 s., 18, 24, 29-87.

Eichendorff, J. von, 290.
Eliade, Mircea, 82.
Elias, José, 11.
Eliot, T. S., 9.

Ferrer, Alexandre, 13.
Font Playá, M.ª Rosa, 14.
Formosa, F., 12.
Fournier, Henri-Alain, 147.
Freud, 87.

Gallego, M.ª Teresa, 11.
Garcés, Álvaro, 13.
Garcés de Arteche, Ximena, 13.
García-Bellido, M.ª Paz, 13.
García Ortega, Adolfo, 12.
García Yebra, V., 13 s.
Garrigou-Lagrange, 131.
Gide, 138, 147.
Giralt, Pilar, 12.
Goethe, 316.
Göllner, Reinhout, 282.
Gras Balaguer, Menene, 11.
Green, Julien, 44, 60 ss., 108, 110.
Greene, Graham, 216.
Gregorio, san, 31.
Grenzmann, Walter, 282, 309, 323, 344.
Guerre, E., 231.
Guitton, Jean, 275.
Günderode, Karoline von, 290.
Gutiérrez, Fernando, 12 s.

Halpérine-Kaminski, 147.
Hammar, Th., 231.
Heidegger, 86.
Hernández, Ramón, 13.
Héroët, Antoine, 152.
Hesse, Hermann, 119.
Hitler, 21.
Holguera, José M. G., 11.
Hoz, Javier, 13.
Hudson, Stephen, 151.

Janés, Clara, 11.
Jordá, Joaquín, 12.
Joyce, 44, 71, 93, 136, 147.
Juan de la Cruz, san, 120.

Kafka, 71, 103, 292.
Kierkegaard, 313.

Lacouture, Jean, 25.
Langstrom, Lena, 12.
Larbaud, Valery, 9, 12, 17, 23, 25, 132, 143-179.
Larraya, J., 12.
Lawrence, D-H., 101.
Le Fort, Gertrud von, 9, 13, 16 ss., 21., 26, 283-351.
Lioure, Fr., 143, 145.
Lope, Manuel de, 11.
Lorrain, Claude, 117.
Lucas, san, 115.

Malègue, 121.

Mallarmé, 131.
Mallet, Robert, 143, 177.
Malraux, 184, 349.
Manrique, Jorge, 176.
Marcel, Gabriel, 80, 130, 303, 339.
Martín Triana, José M.ª, 12.
Martínez, Caridad, 11.
Martínez Alinari, Josefina, 11.
Martínez Alinari, M. L., 13.
Mauriac, Fr., 9, 12, 17, 25, 127, 181-229.
Maury, Lucien, 231.
Metzger, M., 231.
Metzger, Mme. E., 231.
Micha, René, 38, 54.
Miró, Gabriel, 152.
Moeller, Ch., 9 s., 15 ss., 31.
Moix, Ana M.ª, 11.
Moltmann, J., 120.
Montherlant, 216.
Moura, Beatriz de, 11.
Muller-Strauss, Maurice, 281.
Musil, Robert, 56 s.

Nadeau, 59.
Napoleón, 21.
Naveira, Rosa S. de, 13.
Newton, S. B., 13.
Nietzsche, 44, 284, 300, 302.
Noulet, Émile, 130 s.

Olcina Aya, E., 11.
Oliver-Brachfeld, F., 12 s.
Orban, Jean Pierre, 19.

Pablo, san, 22, 87, 103, 131, 138, 289, 335 ss.
Patmore, 170, 175, 177.
Péguy, 44.
Pesarrodona, Marta, 11.
Petit, Juan, 11.
Platón, 52, 87.
Proust, 46, 81 s., 93, 147.
Prunera, E. D., 14.

Quintiliano, 152.

Ravar, R., 29.
Ray, Marcel, 143, 145 s., 149, 176.
Resnais, Alain, 31, 65 s., 71, 75, 83.
Reverte, M.ª Isabel, 11.
Ribera, A., 12.
Ricœur, Paul, 62, 86 s.
Rimbaud, 131.
Ripoll-Freixes, E., 12.
Robnard, J., 89.
Romains, Jules, 173.
Ros, M., 13.
Rositchner, León, 13.
Rossellini, 94.
Rougemont, Denis de, 29, 55 ss.
Rousseaux, André, 184.
Rousselot, 130 s.
Rudge de Ducci, I., 13.
Ruiz Guiñazú, A., 12.
Ruysbroek, 119, 136.

Saint-Exupéry, 150.
Saint-Léger, 152.
Sales, J., 13.
Sánchez, José, 13.
Santos Fontenla, 13.
Sartre, 45, 103.
Sautreau, G., 231.
Scève, Maurice, 152.
Scheeben, 291.

Schele, Mons., 282.
Schwarz, Hedwig, 14.
Siclier, Jacques, 89, 96, 129, 136.
Silone, Ignazio, 9.
Simón, M., 12.
Sion, Georges, 19.
Sócrates, 51.
Solera, Gregorio, 10.
Soloviev, 148.
Sordo, E., 11.
Strindberg, Aug., 12.
Subirana, J., 11.

Teresa de Ávila, santa, 166, 199.
Teresa de Lisieux, santa, 289, 322.
Thomson, 267.
Tolstoi, 287.
Torres, F., 12.
Torres, M., 12.
Tournier, 184.
Trías Beristáin, F., 13.

Unamuno, M., 10, 52.
Undset, Sigrid, 9, 13, 17 s., 22, 25, 231-282.
Uriz, Fr. J., 12.
Uriz Torres, J., 12.

Valiente, Antonio G., 12.
Vallisfurth, W., 14.
Van Cangh, Jean-Marie, 19, 31.
Varillon, F., 120.
Vegueta, Luis G. de, 13.
Verlaine, 170.
Vico, Gian Battista, 44.
Vilaginés, C., 11.
Vindt, V., 231.
Visconti, 94.
Voguë, E. M. de, 147.

Welles, Orson, 94.
Whitman, Walt, 152.
Winsnes, A. H., 231.
Wordsworth, 108.

Zola, 93.

# ÍNDICE GENERAL


PRÓLOGO A LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA . . . . . 9-14
PREFACIO . . . . . 15-19
LIMINAR 1 . . . . . 21-23
LIMINAR 2 . . . . . 24-26

PRIMERA PARTE

EXILIO

Capítulo I. *Marguerite Duras y el amor inasible* . . . . . 29-87

I. — *Moderato Cantabile* o las puertas del infierno . . . . . 35-63

1. «No se puede comprender hasta ese punto» . . . . . 35
2. El eterno retorno . . . . . 50
3. *«Sub elementis mundi»* . . . . . 60

II. — *Hiroshima mon amour* . . . . . 65-87

1. Los que no tienen nombre . . . . . 66
2. Los amantes de Hiroshima . . . . . 71
3. Memoria y profecía . . . . . 73
4. El olvido . . . . . 83

Capítulo II. *Ingmar Bergman y el silencio* ..... 89-139

I. — Juegos de verano ..... 91-97
II. — El «dios-eco» ..... 99-108
III. — El «dios-araña» ..... 109-118
IV. — Dios oculto ..... 119-127
V. — La ternura ..... 129-139

## SEGUNDA PARTE

### Regreso

Capítulo I. *Valery Larbaud y el humanismo de las bienaventuranzas* ..... 143-180

I. — «Hay un país llamado Europa» ..... 145-152
II. — La nave de Teseo ..... 153-155
III. — El rostro en el mármol ..... 157-166
IV. — *Down in the world* ..... 167-168
V. — *Bimba, mi porti con te al mare?* ..... 169-174
VI. — *Till we meet again* ..... 175-176
VII. — *Gwenny completamente sola* ..... 177-179

Capítulo II. *François Mauriac y los caminos del mar* ..... 181-229

I. — Los malqueridos ..... 183-202
1. «Mi corazón al desnudo» ..... 185
2. Presencia de la gracia ..... 197

II. — El cordero ..... 203-214
1. El Mal ..... 204
2. «Semejante a un cordero, con las patas atadas». . 208
3. «Otro amor, el mismo amor» ..... 210
4. La isla del tesoro ..... 212

III. — El visitante nocturno ..... 215-226
1. La vocación ..... 215
2. «La súplica del parque mecido por el viento del oeste» ..... 219
3. «En lo más denso de las tinieblas» ..... 222

IV. — El amor crucificado ..... 227-229

Capítulo III. *Sigrid Undset: De Holmenkollen a la transfiguración del mundo*. ..... 231-281

I. — *Gymnadenia* ..... 233-239
1. La edad dichosa ..... 233
2. La zarza ardiente ..... 235

II. — Kristin Lavransdatter ..... 241-253
1. La casa del Padre ..... 241
2. El camino agreste ..... 243
3. La cruz ..... 249
4. El regreso a casa ..... 251

III. — *Olav Audunssön. El hijo vengador* ..... 255-281
1. Infancia ..... 256
2. Al árbol de la ciencia ..... 258
3. «Eres joven, Olav» ..... 261
4. La huida ante Dios ..... 267
5. El desierto, el invierno ..... 271
6. Adán, ¿dónde estás? ..... 273

7. Los intercesores ..... 275
8. Gracia y transfiguración ..... 277
9. La muerte de Olav ..... 280

Capítulo IV. *Gertrud von Le Fort y El velo de Verónica* ... 283-350

I. — De Roma a Heidelberg ..... 285-295

II. — La soledad ..... 297-307

1. La incredulidad moderna ..... 297
2. El odio en el amor ..... 303

III. — El crepúsculo de la civilización cristiana ..... 309-318

IV. — La comunión del amor ..... 319-341

1. La única salvación ..... 319
2. «Se hizo pecado por nosotros» ..... 324
3. Hasta las fronteras de la nada ..... 336

V. — El regreso al Santuario ..... 343-346

VI. — El misterio de la Iglesia en el mundo ..... 347-350

EPÍLOGO ..... 351

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS ..... 353

ÍNDICE GENERAL ..... 357